

دراسة الأدب العربي

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب
جامعة عين شمس



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

دراسة الأدب العربي

تأليف

الدكتور مصطفى ناصف

الأستاذ المساعد بكلية الآداب
جامعة عين شمس

الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر

القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

عنيت في بحوث أخرى بقضية المعنى . وهي
تسلم - كما ترى - إلى قضية التفسير . وفي هذا
الكتاب حاولت أن أعرض اتجاهات أساسية في فهم
الأدب العربي . وأعتقد أن من الضروري أن نشحذ
الشعور بالحاجة إلى مراجعة أساليب فهمنا المتداولة .
وكثيراً ما خيل إلى أن هذه المهمة الشاقة ينبغي أن
تكون موضوع نقاش مستمر: إن أمامنا تراثاً كبيراً من
الأدب القديم والحديث ، ونحن نقبل عليه كل يوم
في صبر ورغبة مخلصة في الفهم . ولكن الرغبات
المخلصة تحتاج إلى ما يدعمها . لست أريد أن أتخذ
موقف المتشائم ، ولكنني حريص على أن أسجل
إحساسى بوعورة الطريق الذى يحاول المخلصون
تمهيدته . لاشئ أولى بالاهتمام - في نظرى - من أن
يقف الباحث بين وقت وآخر من أجل أن يراجع

أسلوب فهمه وتناوله . لقد حاولت في هذه الصحف أن أصور دوافع القلق الذى يساور غير قليل من الدارسين . وآمل أن يجد هذا القلق المثير الخصب صدى في نفسك ؛ فملاحم كثيرة من لغة النقد المتداولة أليفة مقبولة لكثرة تداولها . ولكنها عند النظر تنطوى على خواء أو خدعة أو فرار أو مشاعر خاصة . لقد استطاع الفلاسفة أن يحدثوا ثورة في الفكر بعد أن أخذوا على عاتقهم كشف معنى العبارات المستعملة لديهم . وحاول بعض النقاد أن يراجعوا معنى العبارات الكثيرة التداول فاتضح لديهم صعوبة تحليل العمل الأدبي ومواجهته . ولا أشك في أن من المفيد أن تقرأ لغة النقد الأدبي في بيئتنا قراءة فاحصة .

ولدينا الآن عناية جمّة وإحساس مشرف بأهمية التراث الذى ننتمى إليه . ومثل هذا الإحساس ينبغى أن يغذوه تطلع مستمر إلى فهم أعمق . إليك - إذن - هذه الصحف . وقد تجد فيها عوجاً أو نقصاً . ولكنى آمل أن تشغلك القضية الأساسية التى حاولت النهوض بها ، قضية البحث عن أدوات أكثر نصباً للفهم .

الفصل الأول

« الانطباعات والعجز عن مواجهة النص »

يحدثنا الدارسون أن بيئات مختلفة اشتركت في تناول النصوص الأدبية ، من بينها :

١ - بيئة المتكلمين الذين يدرسون فلسفة الدين الإسلامى ، وينظرون إلى القرآن الكريم نظرة غير مقصورة على مسائل التأثير القريب فى عامة الناس . أراد المتكلمون أن تقف النصوص الدينية على قدميها فى مواجهة الخاصة من المثقفين فى علوم الأوائل ، بحثوا فى إعجاز القرآن ، وعقائده ، وشاركوا فى وضع أسس دراسة الأدب ، ذلك أن الإعجاز ذو وجوه متعددة منها وجه أدبى .

٢ - وإلى جانب المتكلمين علماء الأصول الذين يبحثون فى التشريع الإسلامى وأصول استنباطه ، ويشغلون بمبدأ استخراج الأحكام وكيفيته ، وهذا يحوجهم إلى التعرض لطبيعة النص . فالنص مجاز أو غير مجاز ، خاص أو عام ، مطلق أو مقيد . وكيفية استنباط الحكم تحتاج إلى بحث لغوى واسع . وهكذا نجد مباحث

في مدلول الكلمات المعرفة والمنكرة ، ومدلول القصر أو الحصر من أجل تحديد المعنى المراد . كذلك بحثوا في استغراق المفرد ، واستغراق الجمع ، والترادف لمعرفة مدى تشابه الكلمات في معانيها .

يستند استنباط الحكم إذن إلى معرفة لغوية . وقد فهم علماء الأصول اللغة بطريقة عقلية منطقية ، وتأثروا بالمنطق في نواح كثيرة ، لأن المنطق ووسائله الخاصة بالقسمة والتعريف تلائم الجانب العملي الذي يقصدون إليه واستخراج أحكام محددة مضبوطة .

وهناك أيضاً طائفة الأدباء التي تعتمد على ما جمع من التراث الأدبي شعراً ونثراً . وهناك نص هام في الإشارة إلى هذه البيئة وتمييزها عن غيرها من البيئات . قال الجاحظ في كتابه البيان والتبيين : طلبت علم الشعر عند الأصمعي ، فرأيت أنه لا يحسن إلا غريبه ، ورجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة ، فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار ، وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ،

ومحمد بن عبد الملك الزيات . هؤلاء الأدباء يمارسون صناعة الأدب ، وينشئون النص ، وقد تميزوا عن علماء الأخبار والأنساب والرواة واللغويين . وهم - فما يحدثنا الجاحظ - أصحاب القدرة على التعريف بأمر الشعر وتفهم لغته .

هؤلاء لا يشتغلون بتشريع أو استنباط ، ولا يهتمهم جانب فلسفي لاهوتي وقد يتزودون بهذه الثقافات ، كما يتزودون بثقافة اللغة العربية وما يتصل بها من الأنساب والأخبار والغريب . لكن هذه الأدوات كلها لا تكفى كفاية تامة لفهم النص الأدبي ، ففهم النص الأدبي أو علم الشعر الحق ينفرد بنفسه ، وهو أقرب منالاً عند الكتاب . الكتاب الذين لا يفلسفون النص ، ولا يستنبطون الحكم الشرعى ، ويشعرون بحاجتهم إلى أدوات أخرى . وهكذا وجدنا عند الكتاب والأدباء الحديث عما يؤثر فى النفس على حين وجدنا عند غيرهم من علماء الكلام والأصول الاهتمام بجانب التوضيح المقنع . وجدنا عند هؤلاء الكتاب أيضاً الحرص على المعجم اللغوى الوسط ،

والثناء على ما يسمونه السهولة التي يمتنع على الرجل العادى تقليدها ، والإعراض عن الغريب الذى لا يصور القدرة الأدبية الحقيقية .

تلك هى البيئات العامة التى ألفت النظر على النص الأدبى . وقد نتج عن اختلافها اختلاف فى الاتجاه ونوع الدراسة ، فالمدرسة المؤلفة من الأصوليين ، والمناطقية ، وعلماء الكلام تفرق عن المدرسة السالفة المؤلفة من صناع الأدب ، كتاباً وشعراء ، والمشغوفين بالتذوق فى ذاته بغض النظر عن كل عناية أخرى خارجية ، وطريقة هؤلاء غير طريقة أولئك . قال أبو هلال العسكرى فى مقدمة كتابه الصناعتين ليس الغرض من هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين ، وإنما سلكت مسلك الشعراء والكتاب . وقال السيوطى فى كتاب « حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » رزقت التبحر فى سبعة علوم هى التفسير والحديث والفقه والنحو والمعانى والبيان والبديع : وذلك على طريقة العرب والبلغاء ، لا على طريقة العجم وأهل الفلسفة . فأبو هلال يسلك فى الدراسة مسلكاً يعزوه إلى الشعراء

والكتاب ، والسيوطى يقول إنه درس البلاغة على نفس هذه الطريقة .

والآن يعيننا أن نسأل ما خصائص كل من الطريقتين . وقد أفاض أستاذنا أمين الحولى فى شرح هذا الموضوع ، قال تميزت الطريقة الكلامية بأشياء منها الاحتفال بالقواعد والأساليب المحددة ، ولم تكن تكثر من الشواهد الأدبية ، وكانت تحكم فى الأدب بمقياس عقلى بحث ، أو كان أصحابها ينظرون إلى التعبير الأدبى نظرهم إلى التعبير المنطقى . ولم يكن هذا غريباً ، فأن كتابى أرسطو فى الشعر والخطابة اعتبرا من بين كتبه فى المنطق . ولم يبحث أرسطو أمور الشعر من وجهة نظر المنطقى ، وإنما بحث فى فلسفة الشعر الجمالية . وبعبارة أخرى كان أرسطو يتمتع بلقب المعلم الأول فى كل شئ . فإذا استقر فى الذهن هذه الفكرة الحاطة عن كتابى الشعر والخطابة كان لابد أن يكون لها تأثيرها بحيث يؤخذ النص الأدبى مأخذاً يليق بمن صناعته المنطق .

سمعنا فى حديث الجاحظ السابق أن المعرفة الفنية

طراز خاص ، ولكن تصبح هذه المعرفة - على أيدي
أبناء المدرسة الكلامية - لوناً من العلم بالقضايا
المخيلة في المنطق . أعني القضايا التي توهم السامع أنها
صادقة ، وأصبح العلم بالشعر يدخل في عداد العلم
بالمقدمات المشهورة والمظنونة في مقابل المقدمات
اليقينية . واقترب الشعر من القضايا الجدلية . ونظر
إليه نظرة لا تخلو من تحقير ، لأنه يقوم على البرهان
الخطائي الذي لم يتوفر له قوة البرهان الحقيقي . وأصبح
كثير من الدارسين يرون أن ما يرضى عقلية منطقية
خليق بأن يرضى - بطريقة ما - حاسة الأديب . من
ذلك قولهم - مثلاً - إن المجاز يشبه البيئة أو الحجة .
فإذا وصفت كريماً بأنه كثير الرماد كنت - بذلك -
تستدل على الكرم استدلالاً لا مثيل له في التعبير
المجرد . وإذا جعلت إنساناً آخر أسداً كنت تؤيد صفة
الشجاعة تأييداً لا يتوفر في قولنا هو شجاع . فالسرور
بالمجاز من قبل السرور بالدليل أو الإثبات المدعوم
بالحجة ؛ ولكن التفكير الشعري عند هذه المدرسة
لا يبلغ مبلغ الدليل المنطقي لأنه - في الحقيقة -

يستعين بأدلة وهمية ! وأصبح مفهوم المعنى هو المفهوم المنطقي . فالصفات الداخلة في مفهوم الإنسان - من الناحية الأدبية - هي الحيوانية والنطق كما قال أرسطو .

وكان المعنى - في الأدب - يلتبس أحياناً بفكرة الحدود . وكان معاني الكلمات في الشعر هي معانيها عند المنطقي . وحين نقرأ التحليلات المتأخرة لنصوص الأدب يخيّل إلينا أن الباحثين يحبون المعنى المحدد الذي يذكر بالتعبير ذي الأسوار الذي نقرأ عنه في كتب المنطق . ومن هنا كان لمعنى التوضيح أهمية كبيرة . واحتفل كثير من المتقدمين - كما نعلم بإنكار المخاطب للمعنى ، وتسليمه ، وتردده ، وقبوله .

فإذا سألنا وما خصائص المدرسة المقابلة كان الجواب أن « أهم هذه الخصائص مجافاة الأحكام النظرية . فالأدباء يحذرون العمل العقلي وعدوانه على الفن ، ويحتكمون إلى الوجدان والحس ، ويلفتون القارئ أو السامع إلى ما يجد من نفسه ، وما يحس في ذاته إذا ما خالجه الحاطرة ، وكيف يحس أن هذا (الشعر) هو ما أحب أن يقول ، وهو ما ترجم

مشاعره ، ويرجع في الحكم إلى استفسار روحه .
أو تكشف باطنه : فحيثما أصاب ما تمنى أن يظفر به ،
ولو قال لكان هذا ما يرضيه ، فتلك - إذن حجة
الإجادة » .

ومن أمثلة هذا الاتجاه ، فما يحدثنا الدارسون -
ما تقدم في قول الباحثين الأوائل من لمحات عن تأثير
النص الأدبي في مستمعه ، كحديثهم عن التشويق ،
وطلب الإصغاء ، وحديثهم عن السرور بخلف الظن .
وما إلى ذلك (١) . فالاحتفال بالآثر العاطفي للنص الأدبي .
إذن هو ما يسمى الدراسة الأدبية . لنأخذ مثلاً على
ذلك أسلوباً يسمى في البيان العربي باسم « توكيد المدح .
بما يشبه الظم » هذا الأسلوب يرجع إلى معنى المباغنة .
التي تكسبه طرافة ، وتثير حوله تنبهاً (٢) . والاهتمام
بالانفعال النفساني الذي يجده السامع هو مدار الفرق .
كله بين دراسة وأخرى وفقاً لهذا التقسيم السابق .
ذلك أن وظيفة الفن في حياة الناس - كما يقولون -
هي اكتساب المشاعر الدقيقة .

ولو مضينا نتعقب هذا التقسيم لكان من الخير أن

نلفت إلى بعض ما أغرم به الباحثون حين نظروا في التراث القديم . لقد استوقفونا عند قول عبد القاهر في دلائل الإعجاز إن المعول في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني ، وما يعرض في نفس السامع من الأريحية ، فإن لم يجدوها فليس القول أو الشرح بمغن عنك . وأعجبوا كذلك بقول السكاكي إن هذا الإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه .. شأنه في ذلك كشأن الملاحاة . ثم أشادوا بابن سلام حين لاحظ أن الناقد يعرف الجيد ويميزه وإن كان لا يستطيع ان يوفيه حقه من الوصف . ألا ترى أبا هلال العسكري يقول إن الكلام قد يكون مستقيم الألفاظ صحيح المعاني ولا يكون له رونق ولا رواء.. فهو يميز الرديء والجيد ولكنه لا يستطيع أن يقول لنا عن هذا الرونق ما هو . كل هذه الأمثلة تجتمع حول معنى واحد هو العناية بمشاعر المخاطبين فضلا على ما فيها من اعتراف ضمنى أو صريح بالعجز الضرورى حينما يواجه الناقد النص الأدبى . وهذا العجز إنما يأتى من محاولة الحديث المباشر عن —

الأحاسيس دون أن تترجم إلى ملاحظات عقلية .
والمهم لدينا الآن أن نقول إن كثيراً من الرواد في
العصر الحديث أهمهم في دراسة الأدب كشف ما يجده
السامع أو القارئ . فالتلقى - بزعمهم - يجد في
نفسه ما وجده الأديب ، وهذا الوجدان الذي يلحون
عليه يعد مصدر الحكم على الأدب بالجودة !
وبعبارة أخرى سوى الدارسون بين جودة النص
الأدبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي - كما تعلم -
كثيراً ما تتحكم فيه اعتبارات أجنبية . ولكنه كان
وما يزال أكبر شيء يؤبه به . وعلى هذا لا تستطيع
أن تقول إن قصيدة ما جيدة وإن كنت لم تنعطف نحوها
انعطافاً ملحوظاً . وتقدير ما لا نحب يعتبر إذن وفقاً
لكل هذه المقدمات أمراً مستبعداً أو ضرباً من ضروب
الرباء والمجاملة .

ومهما يكن فالسمة الأولى لما يسمى دراسة أدبية .
هى تلك العناية بالعواطف والمشاعر . ولكن هناك
سمات أخرى . لنسلم بأن المتقدمين لم يكونوا يميزون

تميزاً دقيقاً بين أنواع الأحكام والفروق بين الحكم العقلى والخلقى والفنى ، بين الحكم بالصواب والحكم بالخير والحكم بالجمال (٣) فما يزال هناك شئ آخر هو أن الدارسين المتقدمين جميعاً كانوا يخلطون - فيما يظهر - بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة . والذي يتأمل فى المعانى التى يهتمون بها ، ويستخرجونها من النصوص يدرك هذا الحكم ؛ فتشويق السامعين ، وطلب الإصغاء ، واللعب بالعواطف ، وتوكيد المعنى - كل أولئك وما إليه ينبىء عن الاهتمام الشديد بالمخاطب على نحو ما يهتم الخطباء . وهناك نصوص كثيرة يفهم منها أن الشاعر يرتب معانيه كما يرتبها الخطيب : يستهل قصيدته استهلالاً بارعاً ، ويعبد طريق المعنى بطريقة الأقيسة التى أولع بها الخطباء . فالدراسة الأدبية أو المسماة بهذا الاسم ، بغض النظر عن قصورها فى ناحية الأفصاح عن العواطف والمشاعر تخلط - كما قلنا - بين القصيدة من الشعر وخطبة. تلقى إلى جماعة من الناس من أجل إقناعهم واستمالتهم .

■ ونحن نجد هذين المعنيين : « الإقناع والاستمالة »

مدار حديث النقاد على اختلاف اتجاهاتهم ، ولم يكن مفهوم الدليل ، ودعوى الشيء بيينة وكل ما يتصل بالتوضيح وبيان الأشياء ومقدارها ، والتعليل - لإمكان وجودها مجرد توغل منطقي ، فإن مفهوم الشعر عند الجميع - تقريباً - يرحب بجانب الإقناع في جملته وتفصيلاته . إن ما نسميه أحياناً تناولا منطقياً لا يعدو أن يكون تفصيلاً لما تتطلبه الخطابة . ولم يكن الإقناع أو الإثبات مجرد هوى أصاب المتكلمين والمشغوفين بالمنطق بل صدر - أيضاً - عن مفهوم الشعر وصلته كما قلنا بمعنى الخطابة .

ومعنى ذلك بعبارة أوضح أن من نسميهم دارسين أدباء لم يكونوا يتحدثون عن مستوى من الشعر أو منهج من التفكير يختلف عن نظيره عند المهتمين بالدراسة المنطقية أو البلاغية في اصطلاح بعض المحدثين . كان هؤلاء الدارسون قد توسعوا في أصول أجملها زملاؤهم ، ولم يكونوا - بأية حال - ثائرين على مفهوم خاص للشعر . لم يكن الفرق بين طرائق الدارسين ينبع من فرق واضح في تصور جوهر الشعر .

والواقع أن « الأدباء » من الدارسين المتقدمين طائفة من الناس لم يتح لهم التعمق الكافى . فالقارىء يقرأ لهم وقد يعجب بهم ، ولكنه لا يستطيع فى كثير من الأحيان أن يدعى أنه وجد ملاحظات واضحة شديدة التحدد والتميز : وسبب ذلك واضح ، فهم يحكمون مشاعرهم . وهنا مسألة غاية فى الدقة والأهمية هى البحث عن المقابل الحقيقى لوجهة النظر المنطقية . أصبح أن المقابل للجانب المنطقى ، إن كان هذا تام الوضوح ، هو مجرد العناية بالعواطف ، وتميز الحكم الوجدانى ، والاحتفال به . أليس فى هذا القول إجحاف بمعنى النص الأدبى لا يقل عن إجحاف المعنيين بالوضوح والمنطق الصورى وتثبيت المعنى وحصره فى دائرة معلومة ؟ .

إن المفهومات التى تعتمد على الإحساس المباشر مفهومات غامضة . ونحن ننكر هذا الغموض . لكن الرواد عدوا التأتى على التعليل والتحديد من ملامح الإدراك الصحيح للنص الأدبى . والذى يتأتى على التحديد هو - كما قلنا - التعبير المباشر عن

الإحساس . وإذا أصررنا على أن نستخرج إحساساتنا المباشرة فلن ننتهي إلى شيء واضح . ومن الغريب أن بعض الرواد أدرك الحاجة إلى الدراسة النفسية واستبقى - في الوقت نفسه - هذه « الانطباعات » . وبعبارة أخرى إن العلم إنما يخدم تعقل النص . يعنى أن الاستبطان الشخصى تقلم أظافره أو يهذب ولا يطلق له الحبل . فأطلاق الحبل لإحساس القارئ أو استبطانه مسألة فيها نظر .

ولكن بعض الرواد - على الأقل - لم يفرق بين النص الأدبى وموقعه على النفس . ولم نلاحظ أنهما شيان لا شيء واحد . وهذا الموقع فى عبارات الباحثين ذو طابع وجدانى . ومن ثم كرهوا الأبحاث الفلسفية النظرية كراهة لا تخلو من إسراف ، وشغفوا بالتأثرات والوجدان ، وقدروا دراسات تخلو من الصلابة والكثافة المرجوة ، ومزقوا اختلاط القيم ، وانتهوا إلى جفوة مصطنعة بين جوانب النفس الإنسانية ، ولم يلقوا كلمة عطف واحدة إلى هؤلاء المتقدمين الذين لاحظوا ما فى كلام الأدباء أو النقاد

من ميوعة وغموض، وأرادوا أن يهذبوا إحساساتهم
فلا تفيض ولا تجور . لقد أرادوا أن ينقلوا النص
الأدبي من الضباب والغيوم النابعة من الأحاسيس
إلى الضوء المنبعث عن سيطرة الحكم وقوة التفكير .
دع عنك الآن أخطاءهم ، فأننا لانحايهم ولا نغض
النظر عما انتهوا إليه . وإنما يعيننا ونحن نراجع قضايا
الرواد أن نتذكر ثقافة هؤلاء (المناطق) أو البلغاء
أو ماشئت فسمهم . لقد رأوا أن الثقافة والفلسفة
أساس لا بد منه لمواجهة النص على عكس كثيرين
ممن اعتبروا أدباء أو نقاداً فقد اكتفوا باللغة والأخبار
والرواية واصطلاحات الكتاب ومألوفهم في التعبير
وما إلى ذلك .

الحق أن مفهوم العمل الأدبي يختلط في أذهان
كثير من المتقدمين والمحدثين بأشياء ينبغي أن نقف
عندها في صبر . ولى أمل في أن يشارك القارئ في
هذا الصبر دون أن يستثيره الخلاف إلى العناد . ومن
أوضح الاعتقادات وأكثرها شيوعاً ما يمكن أن
ندرجه في قالب معروف باسم النزعات العاطفية .

والتأثرية . ولا شيء أدعى إلى السلام من كثرة الشواهد
والتعليق عليها . لقد نظر المحدثون برضا وإكبار إلى
كتابات الآمدي والجرجاني واعتبرا علمي النقد الأدبي
في اللغة العربية ، واعتبر القرن الرابع الذي شهد
كتابيهما العصر الذهبي لدراسة النصوص الأدبية .
ومن أجل ذلك أخذ المفكرون المحدثون يسوقون كثيراً
من براعات هذين الناقلين . وليس هنا محل المناقشة
التفصيلية لقضايا كثيرة يأخذ بعضها برقاب بعض .
ولا داعي - طبعاً - لأن يظن أن مفهوم العمل الأدبي
قد استقر تماماً ولم يعد محتاجاً إلى مزيد من المراجعة .
تقدم القاضي الجرجاني إلى قصيدة البحري التي
مطلعها :

ألام على هواءك وليس عدلا ،
إذا أحبيت مثلك ، أن ألاما .

حتى إذا انتهى من إيرادها قال وتفقد ما بداخلك
من الارتياح ، وما يستخفك من الطرب إذا سمعته
(يعني البحري أو شعره) ، وتذكر صبوة ، إن

كانت لك ، تراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء
ناظرك ...

وبعبارة اخرى إن اشاعر يعبر عما وجدنا نحن
من قبل ، وكأننا جميعاً أدباء « بالقوة » كما يقال في
لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقاً لهذا التفكير هي أنه
يجد العبارة التي أعوزتنا . ولكن جماعة التأثيرين ، في
كل مكان تقريباً ، يرون هذا الرأي أو ما يشبهه . وإذا
قوى إحساس المرء بعمل أو قصيدة خيل إليه أنه عانى
ما يشبهه من قبل . ولكن المهم هو أن الجرجاني يشير
إلى الصبوة والارتياح والطرب . وكل أولئك
ارتباطات لا علاقة لها واضحة بالمعنى الأدبي . ولكن
الناقد الحديث يقرأ الجرجاني ثم يقول لنا إن الجرجاني
ناقد إنساني يريد أن يؤثر في نفس السامع ويهزها .
وفي وسعنا أن نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءاً من
قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقي ؟ . هل استطاع
الجرجاني أن يوضح شيئاً في النص أم اكتفى بتريد
موقع القصيدة من نفسه . ألا يصح أن يعتبر هذا
الموقف أشبه بالهرب الممتع من النص ، وينبغي

ألا نشجع عليه بمثل هذه العبارات . كل ما اتضح أمامنا من قراءة الجرجاني هو الربط الشخصى بين القصيدة وسامعها . ومن الممكن أن نستمتع بالقصيدة دون أن يستخفنا الطرب الذى تحدث عنه الجرجاني ، ودون أن نتذكر شيئاً من الحوادث الشخصية . بل إن عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان أجدى على تناولها . ألا ترى أنه يمكننا من أن نبعد عن النص بعداً معقولاً ، وأن قدراً من البعد يمكن الناقد من أن يرى النص فى وضوح أتم .

دخلت التأثيرات الوجدانية فى النقد الأدبى القديم وبخاصة فى مجال عَنون له بعض الدارسين باسم الدراسة الأدبية دلالة على تكريمه وصحته . دخلت التأثيرات من أجل أن تحدد ، عبثاً ، أمور الشعر الصعبة . إليك ما قيل مثلاً فى وصف لغة الشعر . يقول القاضى الجرجاني : بل ترتب كلامك ، وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتنصرف فى المديح تصرفاً موافقاً ، فالمدح بالشجاعة والبأس يتميز من المدح بالباقة والظرف . لغة الشعر - إذن -

ينبغي أن تكون رقيقة أو لطيفة أو فخمة أو قوية .
وقد شاعت أشباه هذه الكلمات في النقد العربي ،
وفتح الباب على مصراعيه الجاحظ الأديب في كتبه
وبخاصة كتابه المعروف باسم البيان والتبيين . قال
فإذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليغاً ، وكان
صحيح المعنى أو صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه
صنع في القلب صنع الغيث في التربة الكريمة(٤) . وأغلب
الظن أن الجاحظ لم يكن يتصور في مثل هذه الكلمات
المبهمة أنه يراجع إحساسه دون أن يصف - على وجه
الدقة - لغة الشعر ذاتها ، ولكن الحديث عن لغة
الشعر ظل يجرى في التراث العربي على اصطلاح
الطريقة التأثرية . فأبو هلال العسكري يصف لغة
الشعر - مقتدياً بالجاحظ - ويستعمل ألفاظ العذوبة ،
والجزالة ، والرصانة ، والنصاعة ، والرونق ،
والطلاوة . وصاحب المثل السائر يقتدى بأبي هلال
في ذلك ، ويكشف لنا عن طبيعة هذه التأثيرات حين
يقول إن الألفاظ تجري من السمع ومن العين مجرى
الأشخاص . وعلى هذا كانت الألفاظ الجزلة كالرجل

الجزل المتين ، وهكذا نجد أصداء متشابهة قديمة العهد ترجع إلى الجاحظ ، بل يشارك فيها اللغويون الذين انتقدهم الجاحظ ، فأبو عمرو بن العلاء يصف شعر ذى الرمة فيقول إنه كأبعاد الأطباء . كل هؤلاء يحكون تأثيراتهم ، « ويشخصون » النص الأدبي ، أو يخلطونه إنساناً ويسبغون عليه من صفاته . يعاملون النص معاملة شخص ، ويتخيلون فيه صفات لو وجدت في الإنسان لسميت طبعاً أو مزاجاً . كانت الألفاظ تسمى أحياناً سمحة كريمة . أى أننا نعامل اللغة معاملة الكرماء ذوى السماحة ، واقترنت اللغة وسماحة الرجل الكريم في رباط واحد . وهذا شائع كثير في وصف الشعر وسائر الفنون .

تقوم التأثيرية على « الربط » ، فاذا عرضت قصيدة انتقل متلقيها - كما ترى - إلى أشياء ترتبط بها . ومن هذا الوادى كلام القاضي الجرجاني عند قصيدة البحترى . وقد يأخذ الربط شكلاً خاصاً نسميه التشخيص ، ويحكى الملتقى في وصف العمل الفنى مؤثرات نفسية وبيولوجية ، ويخضع الملتقى

لسلطان الذاكرة وأحكام التداعي . والحقيقة أن ناقدا كبيرا ، مثل القاضي الجرجاني ، يدلنا على الاتجاه التأثري بوضوح حين يقول : ودعني من قولك هل زاد على كذا ، وهل قال إلا ما قاله فلان ، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم . أليس معنى هذا أنه يريد أن يطلق الحبل كله للانطباعات الشخصية ، وأنه لا يثق فيما قد يسمى تناولا موضوعياً ؟ . الحقيقة أن التأثرية اكتسحت - على الخصوص - ميدان النقد الأدبي في القرن الرابع . وقد وصف الدكتور مندور عمل الآمدي ، منافس الجرجاني في الشهرة ، وصفاً لفت نظري حين قال « الآمدي أديب عنيف الذوق حار النفس سريع الانفعال ، يتغضب لما يراه جميلاً ، ويثور على ما يبذره له قبيحاً » . كما لاحظ أن الجرجاني شديد الرغبة في أن يشرك السامع إحساساته الإنسانية التي وجدها .

والواقع أن هذه التأثرية تبدو مفهومة في ظل نظرية الشعر التي ألمعت إليها . أعني الخلط بين الشعر والبلاغة . وكلمة بلاغة تبين القصور الأساسي في دراسة النص الأدبي ، كما تبين إسراف المعجبين

بالنقد التأثري . البلاغة تعنى أن لدينا معنى يراد
إبلاغه أو أدائه أو نقله من المتكلم إلى السامع .
فالمسألة الأدبية إذن تختصر اختصاراً شديداً في
هذا الإبلاغ أو أداء شيء وجد من قبل . وينحصر
اهتمام الأديب إذن في ملاحظة التطابق المرجو بين
هذا المعنى وحاجات السامعين من حيث ذكاؤهم
أو نشاطهم أو استعدادهم للسرور وما إلى ذلك .
ونحن لذلك نرتبط بالسامعين أكثر من ارتباطنا
بالكلام نفسه ، نحن نعرف في نظرية « الشعر بلاغة »
أن لدينا ما نقول ، وأنه مجهز ولو في مرحلة إعدادية
غير ناضجة ، فعلاقة الشاعر بقصيدته كعلاقة الكاتب
برسالة يكتبها . والذين يستمعون أكثر أهمية من
الذين فكروا وخلقوا واستبصروا . لم يكن المعنى
الحلق اللغوي وجود واضح في النقد العربي .
وعلاقة الأديب بأدبه علاقة بسيطة . أليست الرسالة
ذات معنى إجمالى محدد بطريقة ما قبل أن تكتب
وتؤدى إلى السامعين . كل قيمة الأدب إذن في
اعتباره إبلاغاً موفقاً لشيء كان عند قائله قبل أن
يخلقه . وهكذا تنحصر مشكلات نظرية الشعر في

عملية النقل هذه . فى هذه المنطقة تتجلى عيوب التفكير الموضوعى والانطباعات الوجدانية معا . يتجلى مثلاً المبالغة فى تقدير الوضوح ، وإذا لم تكن الرسالة واضحة فقد عجزت عن أداء غرضها . وهذا الوضوح - كما أشرنا - هو الذى نأمل على أيدي الموضوعيين أو العقليين أو البلغاء .

وفى مثل هذا الجو يخيّل إلينا أن الاسترواح الذوقى ، وإطلاق العنان لتأثيراتنا شئ يحد من غلبة هذا الجانب (الدخيل) أو يجعله مشروعاً . فالشاعر بليغ بهذا المعنى السابق . ولكن كلمة بلاغة تتضمن عنصراً آخر كما تعلم هو التأثير . والشعر العالى عندهم هو ما لا يحجبه عن القلب شئ . فهذه هى الطريقة الشفافة القوية فى أداء معنى الرسالة .

يجب إذن فى هذه النظرية أن تمتص عواطف السامع معنى الكلام بكل قوة . وهذه هى العناية بالتأثير العاطفى الشديد ، وقد انعكست - كما تعلم - على إنكار كثير من النماذج الرفيعة التى لا يحتاج متلقيها إلى إحساس قوى على نحو ما يتطلب هؤلاء

الباحثون . ودخل كل خبر صيغ صياغة جذابة
فى مجال الفن ، وكل قول لا يحجبه عن القلب
شئء فهو شعر ، وكل إبلاغ تم وضوحه وإقناعه
يدخل فى الأدب بلا استئذان . وفى هذا الجو يكون
من السائغ أن نعرف وقع النص على المستمعين ،
وتضمير فكرة المقاييس - إلى حد ما - ويكتفى
أصحاب التأثيرات - على الخصوص - بعبارات
موجزة قصيرة تذكرنا بالشعر نفسه ، حين يؤثر
الشعراء منذ البداية بالإيجاز واللمحات الحاطقة . وقد
أدى هذا الإيجاز إلى مفهومات متضاربة ، واستطاع
المحدثون أن يجذبوا العبارات إليهم ، وبدا أثر هذا
واضحاً ، فما تعتبره أنت ضرباً من التفكير الاستطيق
المنظم قد يعتبره باحث آخر ضرباً من التعبير
الانطباعى غير المشروع .

قصة الموقف التأثرى قصة متشعبة تتضح فى
إكبار نماذج معينة من النقد القديم وتتضح كذلك
فى بحث الشعر العربى . ولن نلجأ هنا إلى تعميم
الأحكام ، فالتعميم مطية الزلل ، وقد يوحى إلى

القارىء عكس ما نعتقده . ولنقصد إلى بعض الأمثلة مرة أخرى . ولناخذ موقف الباحثين من شاعر معروف هو ابن المعتز . ولا يعنينا في هذا المقام إلا أن نخلص إلى النتائج التي تستقيم مع خطة هذا الفصل . استوقفنا الرواد عند شعر كثير اعتبروه خالياً من المواقع الوجدانية الحية . ومن هؤلاء أو على رأسهم ابن المعتز . قال الأستاذ العقاد في كتابه القيم شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي عندما عرض لهذا الشاعر - قال إن عمله عمل شكلي . انظر إلى قوله في الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة .: قد أثقلته حمولة من عنبر . ابن المعتز لا يعبر عن موقع الهلال وما يثيره في النفس . فالهلال لا يبعث في خواطرنا صورة الزورق المصنوع من الفضة وقد ملئ بالعنبر . وتسرب هذا الحكم إلى الأجيال التالية . وظللنا نصف الشعر الذي لا يعجبنا قائلين إنه خال من التأثيرات الوجدانية . وظلت التأثيرات الشخصية تفرض قوة كبيرة على الشعر ، بحيث ننكر على الشاعر الوجدان والشعور

لسبب بسيط هو أننا لا نستطيع بانطباعاتنا نحن أن نجد فيه شيئاً من ذلك . وهكذا ضاع التحليل الموضوعي للشعر الذى ظفر بالتقدير ، والشعر الذى لم يظفر بالتقدير على الخصوص . وليتنا نلتفت ونصرح بأننا نتأمل موقع الشعر من عواطفنا ، ووجداننا ، أو ليتنا نعى تماماً الموقف الذى نتخذه . ولكن الذى يحدث غالباً أننا نجعل انطباعاتنا حكماً على ما فى الشعر نفسه - فهذا الشعر الذى نتصور - بطريقة ما - أنه خال من الشعور والتكيف الوجدانى نقول فيه - أحياناً - إنه عرض لا جوهر له . وهذه هى ألفاظ الأستاذ العقاد فى غير موضع من كتاباته . وهكذا تصبح كلمتان خطيرتان ، هما الجوهر والعرض ، ذلولين مطيعتين تطلقان ، بسهولة ، على ما يرضينا وما لا يرضينا .

أمن الصحيح أن شعر ابن المعتز - مثلاً - نتيجة عمليات عقلية خالية من الشعور ؟ هل من الصحيح أن ابن المعتز ، فيما لا يرضينا من شعره لا يتأثر بالأشياء تأثراً وجدانياً ؟ وهل هناك عمليات عقلية خالصة ؟ .

لكننا لا نتصور ، في يسر ، أن نفورنا من
الشعر ليس مصدره هو العجز عن فهم طبيعة الشعر ،
والعمليات النفسية الكامنة فيه إجمالاً ، بل نتصور
أننا نفورنا لأن الشعر نفسه خلا من الشعور ، وهكذا
تجرى أمامنا أحكام كثيرة ليست في حقيقة أمرها ،
إذا محصت تمحيصاً دقيقاً ، إلا انعكاساً مباشراً أو
غير مباشر لأهوائنا . وهذا ما قلنا عنه من قبل إننا
لا نرى الأشياء بقدر ما نرى أنفسنا . وهذه أكبر آفة
تواجه دراسة الشعر العربي حتى الآن .

من الواضح أن التأثيرات تختلف من فرد إلى
فرد ، ومن عصر إلى عصر ، وما قد يتفق على
الإعجاب به كثيرون في عصور مختلفة ربما يفسر
عندهم تفسيرات مختلفة ، وبعبارة أوضح إن اتفاق
الناس في أزمان مختلفة على استحسان شيء ما لا يعني أنهم
بتأثرون به تأثراً واحداً ، وينظرون إليه نظرة متفقة
واحدة .

وفي الشعر العربي نماذج كثيرة أَرْضَتْ معاصريها
وما تزال تَرْضِينَا . ولكن ذلك لا يعني أننا جميعاً ،

في القديم والحديث ، نفهمها فهماً واحداً . وهناك
أيضا نماذج أخرى أَرْضَتْ أذواقا كثيرة في عصور
سابقة ، ولكنها لم تستطع أن تجد في نفوسنا نحن
قبولا . ومن هذه النماذج التي لم تعد تترك في نفوسنا
أثرا بيت ابن المعتز السابق الذكر ، وشواهد أخرى
كثيرة منها قول الشاعر :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس ، وسقت

وردا ، وعضت على العناب بالبرد .

وقد استحسّن قوم كثيرون في عصور مختلفة
هذه الصور المجتمعة في بيت مفرد ، كذلك أعجبوا
بقول الشاعر :

كأن في غدرانها حواجا ظلت تمط
وقول ابن المعتز :

وكان البرق مصحف قارئ فانطباقا ، مرة ، وانفتاحا .
ثم أعجب كثيرون أيضا بقول الشاعر في صفة
المصلوب :

كأنه عاشق قدمه صفحته يوم الوداع الى توديع مرئجل ،
أوقائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل .

كل هذه الشواهد لم تعد ترضى كثيرين منا على أقل تقدير ، على أن رضاءنا عنها أو نفورنا منها ليس شيئاً يؤبه به . وإنما الذى يؤبه به تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التميز من الرضا والنفور ، وبخاصة إذا كنا بصدد دراسة تاريخ الأدب العربى . فالدراسة لا تحتاج منا إلى هذه التعبيرات غير المباشرة عن النفور والرضا . بل تحتاج إلى أن نتبين بعض الخصائص التى تتضح فى النماذج . يعيننا أن نعرف كيف فكر الشعراء وتصوروا الأشياء وألا نستعمل الألفاظ التى تدل ، فى ظاهرها ، على أننا نتجاوز النفور الشخصى .

وهذه الألفاظ كثيرة يشيع منها لفظان اثنان خطيران ، فنحن نقول فى كثير مما لا يرضينا من الشعر العربى هذا شعر حسى ، وآنا نقول هذا شعر شكلى . ولو أنصفنا لقلنا إننا نواجه شعرا لانستطيع فهمه فهماً كاملاً ، ولم نحط بالأدوات الكافية لتحصيل هذا الفهم . وربما كنا لانبعث فى دأب وصبر عن مظان هذه الأدوات .

إننا إذا نظرنا بطريقة الانطباعات فى الشواهد السابقة عجبنا - مثلاً - كيف يشبه المصلوب بالعاشق ، والعاشق إنسان حى ملئ حبا وحاسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذى قام من النعاس وبدأت فيه الحياة والحركة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التى تمتد . وحواجب الإنسان تمتد فى أحوال الدهشة والاستغراب ، ونمضى على هذه الطريقة فنقول إن الدمع لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع الحزينة الجميلة يبعث فى نفوسنا ألما وأسى .

ونحاول أن نعطى لكلامنا شيئا من القوة فنقول إن الصور لابد أن تعبر عن إحساس الناس بالأشياء ، وما دامت أحاسيسنا بالصور المقترنة غير متكافئة أو متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . فنحن لا نستجيب للمصلوب الذى علق فى الهواء استجابتنا للعاشق الذى يمد صفحة وجهه مقبلا . وهكذا يخيل إلينا أن هذه الوقفات وما يشبهها كافية لبيان طبيعة هذه النماذج .

وهى تكفى فحسب للإبانة عن أهوائنا ونفورنا ، وإن لم يتضح ذلك من النظرة الأولى . ليس لموقف واحد استجابة واحدة ، فالناس يرون المصلوب رؤية متباينة . والناس ينظرون إلى ماء الغدير المتحرك المستدير نظرات متباينة . ومن الخير أن نحترز فلا نظن أن غيرنا لم يتأثر بالأشياء ، وأنه لم يجد لها عدى فى قلبه . ثم من الخير أن نتأمل فى طبيعة النظرة التى تسيطر على النماذج التى لاترضينا خاصة . إن مهمتنا فى الأدب ليست هى التعليل لاستحساننا ، ولكن مهمتنا فى الأدب ، كمهمتنا فى أى بحث آخر ، أن نعرف طبائع الأشياء مستقلة ما أمكن ذلك . ولن يستقيم تصورنا للشعر ما دامت هذه الانطباعات تسيطر على عقولنا سيطرة غريبة جاثمة .

هذه الانطبائية نجدها فى وصف الشعر باستعمال كلمتى الطبع والصنعة فنحن نقول مثلا إن الشواهد السابقة ليست مطبوعة ، بل هى مصنوعة متكلفة . وإذا كنا بصدد تأريخ الشعر قلنا إن الشعر انتقل من دور السليقة والطبع إلى دور التصنع والتكلف .

وهكذا تتسع دائرة التذوق الشخصى فى الوقت الذى
يخيل إلينا أن دائرة المعرفة الموضوعية هى التى تتسع .
النماذج السابقة إذن لا يمكن أن تتضح بطريقة
التأثرات الوجدانية ، بل تتضح كثيرا - إذا خففنا
من التأثر ، وظننا دائما أن هناك ماهو أسمى منه .
فالشعراء فى تلك النماذج وغيرها يدبرون - كما نرى -
أشياء غير حقيقية ، كمثل استحسانهم - أيضا -
تشبيه الشمس بالمرآة فى كف الأشل ، وربما يبتسرون
الحركة والهيئة من مجاليهما القريب ابتساراً يحيلنا على
مناظر وهمية . وقد مر الشعر العربى بطور يعتمد فيه
الشعراء على حاسة الوهم ، دون أن يقصدوا فيما
يظهر إلى تنشيط الحاسة الخيالية . وآمن الشعراء
ببذل المكابدة العنيفة حتى يحرم المتأمل فى نماذجهم
من الاطمئنان الأولى . وأهم من ذلك أن جوا غيبيا
أقرب إلى جو الإعجاز والخوارق تسلط عليهم .
وكذلك نلاحظ أنهم يشنون على التفكير الذى يجعل
الأشياء قريبة وبعيدة ، موجودة ومعدومة . ألف
الشعراء فى بعض عصور الشعر العربى العبت بالعلاقات

القريبة بين الأشياء وتأليف السحر بين المتباينات أو
المتناقضات . وأعجبوا بالتضاد بين الأشياء إعجابا
لا يقل عن حبهـم للتناسب ، ولعب التنازع بين التضاد
والتناسب دورا كبيرا فى بعض تاريخ الشعر العربى .
وترجع جذور ذلك إلى القرن الثالث الهجرى نفسه .
وحينما تقدم الزمن انكشفت هذه النزعة ، واستحالت
تدرىجيا إلى نسق وهمى من الأشياء تتضح فيها المباغنة
والعلاقة اللافتة بين التناسب والتضاد . لذلك لم يكن
غريبا أن يكون المصلوب الميت عاشقا حيا ، وبين
المصلوب الميت والعاشق الحى تضاد كبير ، ولكن
بينهما - أيضا - قدرا من التناسب . وبين اللؤلؤ
الसार والدمع المؤلم تضاد ، وبينهما تناسب . كذلك
الحال فى الحـد المتوهج من الدموع والورد . ولكننا
حينما نقرأ هذا الشعر كله نسرف فى الظنون البسيطة ،
فندعى أن الشعراء التبت عليهم الأحاسيس بالأشياء .
وكأن الأحاسيس بالأشياء لها قوالب محفوظة ، ندعى
أنهم لم يحسوا بالأشياء إحساساً صحيحاً ، وكأن
هناك فروقا واضحة بين الأحاسيس الصحيحة وغير !

الصحيحة - ولكننا نعنى ببساطة أنهم خالفونا في الأحاسيس مخالفة لا نرضى عنها ، ونجعل من عدم رضائنا عنها مفتاحا للبحث . ومن المؤكد أن الشعراء أدركوا ، بطريقتهم ، كما أدرك النقاد القدماء المفارقة بين عوالم البهجة والارتياح وعوالم الحزن والقلق . ولكن يبدو الشاعر كثيرا مشغوبا بكشف ما بين الأشياء من تشابه ومفارقة . وكثيرا ما يعنون لهذين العنصرين معا بعنوان غامض وخصوصا بعد أن تبدلت دلالاته العرفية كثيرا في أيامنا هذه ، وأعنى به كلمة الاستطراف . والحقيقة أننا لا نزال في المراحل الأولى من تكوين جماليات خاصة للشعر العربي بمعزل عن الجماليات المستوردة ، واندفاعاتنا العاطفية المشبوبة - فاذا استقر في نفوسنا هذا المطلب ، مطلب الجماليات المستقلة للشعر العربي ، فلن ندهش كثيرا إذا أريد منا أن نفكر في روح الوقائع الخارقة ، والحوادث الشاذة في معارض ظاهر أمرها التقاط وقائع عادية أو حوادث مألوفة . ولكننا حين نصف الشعر العربي لا نلتفت كثيرا إلى إنشاء جماليات مستقلة عن انطباعاتنا ، بل نبسط لأنفسنا وأنانيتنا

العنان ، وسرعان ما تغيب عنا نماذج لا يحصيها العد
حاول فيها الشعراء أن يعبروا عن دلالات هامة
عميقة الجذور في تكوينهم العقلي والروحي .

وكثير من النماذج التي نقر منها المحدثون تقوم
على رموز غامضة ، فهم لا يفكرون من أجل
إثراء خيالهم بهذا العالم بقدر ما يتجهون لبناء عالم آخر
ينافسه . أما كلمة الصنعة والوصف الحسي والعمليات
العقلية أو الإدراك الشكلي ، أما هذا كله فلا أحسبه
يفض أمور الشعر العربي في كثير . لقد اكتفينا -
كما قلنا أكثر من مرة - بالإنكار العاطفي للشعر ،
وزعمنا أن في الشعر ما لا يعبر عن وجدان حقيقي .
والمسألة أن تاريخ الشعر العربي ما يزال محتاجا إلى
أدوات ناضجة حتى نفهم كيف كان الشعراء -
أحيانا - لا يتخذون من تمثيل الحياة أو (محاكاتها)
غرضا ، ومن أجل أن نفهم كيف كانوا يفكرون
بطريقة زخرفية ، أى أنهم يعطون للأشياء المتوهمة
قابلية التكرار . نحن نحتاج إلى أن نعرف كيف
يتخلص الفنان الذي يرسم حادثة صيد من عواطف

الرحمة والفرع . نحن نحتاج إلى أن نفهم ذلك النوع من التفكير الذى نظن دون حق أنه يخلو من كل طابع وجدانى ، وتستحيل فيه الأشياء والأفكار إلى رموز مجردة كالخطوط . فى هذه النماذج نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب إلى الشكل العارى من الطابع الذاتى ، وإلحاح على تجنب العلاقات التى ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وما نظن أنه شىء خلا من التأثير العاطفى يغلب أن يكون بسبيل من الرموز البعيدة التى لم نعرف - حتى الآن - كيف نفضها . وليس من الغرابة أن نزعج أن ما نظنه - فى عبارة سريعة رديئة - زينة سطحية يغلب أن يكون معنى روحيا لا نفطن إليه . ولا يمكن الذهاب إلى أن مستوى من القيم فى عصرنا هذا يمكن أن يكشف كل القيم التى عاشت عليها الحضارة العربية فى أطوارها المختلفة .

وخلق بنا أن نتذكر أن هذا الشعر يعبر عن قيم أهّمت أصحابه ، وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم . وهذا هو موضوع الدراسة . أما أن نجعل من تغير

الأساليب أو تغير المستوى الذوقى حجة دخيلة من
 أجل التعبير عن استهجان الشعر فليس هذا من الفهم
 الحقيقى فى شىء . الفهم يحتاج إلى الاقتناع السابق
 بتعدد مستويات القيم ، أعنى الاقتناع بأن ما لانرضى
 عنه كان يعبر - فى حد ذاته - عن قيم عميقة .
 وإلا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والأدباء على الأخذ
 بمذهب معين ؟ وهل نتصور أن طريقة خاصة من
 التفكير يمكن أن تسود عصرا ما دون أن يكون
 وراءها باعث هام عميق . وهل يصح أن يعبر عن
 هذا الباعث العميق بألفاظ تدل دلالة قريبة على
 نكران هذه البواعث وتجاهلها . وهل كانت الحياة
 الروحية فى وقت من الأوقات تكرر نفسها ؟ .
 إننا لا ندخل هنا فى موضوع فلسفة تاريخ الفن ،
 ولكن ينبغى أن يشار مرة أخرى إلى أن تحكيم
 مستوى ذوقى معين فى الشعر ، أى شعر ، هو لون
 من الانصراف عن مشقة التفهم ، وهو لون من
 الأنانية ، والإسراف فى توكيد اهتمامات معينة
 اتسعت الحياة يوما أو أياماً لغيرها . وقد آن الوقت
 لأن نشعر شعورا كافياً بأننا نريد أن نفهم غيرنا ؛

بدلاً من أن نعكف على ترديد صوت أنفسنا وقيمنا دون ملل . ومغزى ذلك أن هناك قوانين مجهولة تخالف مبادئ إعجابنا واستحساننا . للحماسة العاطفية المعللة بعض الميادين ، ولكن ينبغي ألا تكتسح سائر الميادين غصباً . فما أشد حاجتنا إلى أن ندخل في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء . وليس المقصد من الاطلاع على النصوص أن نؤكد ، باستمرار ، مانحبه وما لانحبه ، ما نجد له أثراً وما لانجد له أثراً .. فأن ذلك لا يمكننا من أن نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني ، لا يمكننا من أن ندرك ما في القيم من تنوع لا ينفد .

ومأساة التأثير الوجداني في وصف الشعر القديم تذكرنا بنظيرتها في وصف الشعر الحديث ، وسنضرب بعض الأمثلة على ذلك ، من بينها مايقوله الأستاذ العقاد في وصف شعر إسماعيل صبرى . يقول العقاد عنه .. «وشعره لطيف لا تعمل فيه . ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة . إن أدب الرجل كان أدب الذوق ، ولم يكن أدب الخوارج والنزعات . كان

أدب السكون . ولم يكن أدب الحركة والنهوض ،
ويستشهد على ذلك بيت إسماعيل صبرى :

وعزيمة ميمونة لو لامست

صخرًا لعاد الصخر روضًا أزهرًا

«إذا قال الشاعر إن عزيمة البطل المدحج تصدم
الصخر الأشم فهذه وتمهده قال صبرى : إن
عزيمة البطل تلامس الصخر فتنبت الزهر» . وهو
يربط بين هذا الشاهد وما يسميه التلطف الناعم .
ويقول إن التلطف الناعم شيء ظريف في لحظة من
اللحظات ، ولكنه ليس هو الحياة في أعماقها ،
فالنعومة كالطفولة الضعيفة تروقنا في بعض الأحيان ،
ولكننا لا نلتزم لأجلها الطفولة أبد الزمان » . وقد
يكون العقد محققا حينما يقول إن شعر صبرى ليس
عميقا . ولكن يعيننا أن نقف معه وقفة قصيرة عند
هذا البيت السابق : فقد أهمل الأستاذ العقد معنى
النص ، ولم يرتبط ارتباطا وثيقا به . ذلك أن اليمن
هو البركة ، والمادة كما نعلم موغلة في العناصر
السحرية والغيبية . واليمن واليمن - بهذه المناسبة -

من أسرة واحدة . اليمين ضد الشمال ، واليمين
بمعنى القسم . ويظلل كثيرا من أفراد هذه الأسرة
ما نستطيع الإيماء اليه حين نقول مع العربي سر على
الطائر اليمون . ففي هذه العناصر قوة تستمد من
خارج المحسوسات ، أى من مصدر أعلى منها
ومن المعلوم أن اليمن أو البركة من سبلها اللمس أو
المس . فالمباركة تقترن بالحركة اللامسة . ذلك
أن اللمس يرمز إلى التطهير ، ويعبر عن الرغبة في
نفث روح خيرة ، فالجسد والروح متفاعلان ،
وأى حركة على الجسم هى حركة في الروح . وهذا
اليمن المشار إليه يقترن بضرب الحجر الذى انبجست
منه اثنتا عشرة عينا من الماء اى من الحياة . ومن
المعلوم أن الماء رمز للحياة . وما نزال نتداول بيننا
أن الحجر قد ينبت الروض الأخضر . والغريب أن
الروض من معانيه التذليل والتطويع . فالعزيمة
اليمونة تقدر على الإحياء ، وتستطيع أن تروضه بهذا
المعنى السابق . أما أن نأخذ الروض بمعنى المنازه
فهذا تحكم لا يلائم المساق .

لكن الأستاذ العقاد وازن بين عزيمة البطل التي تهد الصخر وعزيمة الشاعر المباركة الميمونة الغيبة ، وفضل عزيمة البداوة والعنف دون مسوغ إلا أن يكون ذلك حيناً منه إلى ما يسميه القوة . ونحن لا نقول إن إحدى العزيمتين خير من الأخرى . ولكننا نقول إن الملامسة ليست – دائماً – علامة على الرقة والتلطف والنعومة . لكن الأستاذ العقاد جعل معلوماته عن مدرسة لامرتين في خدمة الإحساس الشخصي ، واستنتج نتيجة خاصة من التأثيرات التي تسبق في ذهن قارئ مهتم ببيئة إسماعيل صبرى ، فقد تخيل الأستاذ العقاد أن بيئة صبرى هي البيئة الحالية من دفعة الحياة . ودفعة الحياة هي الأخرى ليست معنى واحداً في بيئة دون غيرها من البيئات .

وخلاصة هذا الموقف أن مسألة الرقة والتلطف والنعومة من قبيل الأهواء الشخصية التي نستطيع بسهولة أن نضيفها على الناس أو على النصوص ، ولكن من المستحسن أن ننسى الرقة والنعومة والطفولة الضعيفة لننظر في النصوص ، فقد تفيد بعض المعاني

التماسكة الواضحة . ونستطيع أن نستجلى هذه المعاني إذا تشبنا بالنص ودقائقه ومسیر بعض جزئیاته ، وبعبارة أخرى : ما تقوم علیه من إدراك أسطوری للأشیاء .

وهناك علامات كثيرة على هذه الطريقة التأثرية في النقد الأدبی الحديث . من ذلك ما یقوله الدكتور طه حسین « والشعر الجید یمتاز قبل كل شیء بأنه مرآة لما فی نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثیلاً فطریاً ، بریئاً من التكلف والمحاولة . فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما یمثلها فلیس هناك شعر » . وهكذا تكون العاطفة أهم شیء فی الشعر ، وتكون تبعاً لذلك من أهم العناصر التي یجب أن یمتثلها النقد الأدبی . قارن أستاذنا الدكتور طه حسین بین الشعر الممتاز والعاطفة الأصلية البریئة فی نفس الشاعر . ووظيفة الناقد على هذا الاعتبار واضحة . الناقد یحاول أن یعرف ما إذا كانت العاطفة متكلفة أو غیر متكلفة ، عاجزة أو غیر عاجزة .

ونحن ببساطة لا نعرف ما فى نفوس الناس ، وكل ما يعيننا أن نعرفه هو النص الذى بين أيدينا . ولانستطيع بأى حال من الدقة أن نستعمل هذه الكلمات التى تدل على العاطفة المتمحلة والعاطفة غير المتمحلة . فهذه العبارات نفسها لا تعكس إلا تأثيراً بسيطاً بالنصوص ، ونفوس أصحابها .

وليس من الصحيح أن أهم عنصر فى الشعر هو العاطفة . الشعر خلق خيالى ، وهذا الخلق الخيالى قد يعبر عن عاطفة أو شيء أو فكرة . ولكن طول الحديث عن العواطف ، والرغبة الغريبة فى قياس عواطف الشعراء ترتبط - فيما نزع - ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التأثرية فى دراسة الشعر العربى . ويتجلى الاهتمام الشديد بالعواطف ، وتتجلى محاولة فهمها فى كتاب أصول النقد الأدبى الذى ألفه أستاذنا أحمد الشايب . قال يجب أن ننظر فى المقاييس التى نستعين بها فى نقد العاطفة الأدبية . ثم ذكر أن هذه العاطفة لها خمسة مقاييس (٥) :

١ - صدق العاطفة أو صحتها .

٢ - قوة العاطفة أو روعتها .

٣ - ثبات العاطفة أو استمرارها .

٤ - تنوع العاطفة أو شمولها .

٥ - سمو العاطفة أو درجتها .

وهذه أكثر المحاولات تفصيلاً في الكلام عن العواطف، وقد شعر المؤلف (٦) بأن من الصعب أن نضع مقياساً واحداً دقيقاً نقيس به قوة العواطف المختلفة ، لكنه يعود فيقول الحق أن مصدر القوة الأول في نفس الأديب هو طبعه ، فيجب أن يكون قوى الشعور عميق العاطفة ليستطيع بث ذلك في أسلوبه ، ثم في نفوس الناس ، وإلا فلن ينتظر منا تأثيراً ولا مطاوعة كما يزعم ويصطنع .

ولم تكن قوة الشعور في ذاتها من الأسباب الهامة في بقاء الأدب ، فكثير جداً من الناس أقوياء الشعور وليسوا فنانيين . وكثير جداً من الناس يحيون حياة شقية لأنهم يفرطون في الشعور بالأشياء . ونحن بداهة نرثي لهم ، ونشفق عليهم ، ولكن نعلم في الوقت نفسه أنهم ليسوا شعراء . ومن الناس من هم أقوى

إحساساً من الشعراء أنفسهم . وليس الشعر كله محتاجاً إلى العواطف القوية ، ولكنه محتاج إلى أن يكون خلقاً خيالياً ، فالخلاق الخيالي صفته الأولى .

وقبل أن نستطرد إلى كلام الرواد عن العلاقة بين هذه العاطفة وذلك الخيال الأصيل لا يفوتنا أن نسأل كيف نعرف أن الشاعر قوى العاطفة ؟ كيف نعرف أن العاطفة ثابتة أم غير ثابتة ؟ كيف نحدد درجة العاطفة ؟ إننا إذا تأثرنا بالنص قلنا ، ببساطة ، إن صاحب النص هو الآخر يعيش مع عواطفه . وإذا لم نتأثر بالنص قلنا إن الشاعر لا يتحدث عن عاطفة . وهو يتحدث عن عاطفة في الحالين . ولكن قوة الفن شيء أخص من العواطف القوية . أما إذا بلغ اهتمامنا بالعاطفة هذا المبلغ فلا يمكن أن نتجاوز هذا النقد الذاتي . ومهما تكن الرغبة المخلصة في الوضوح وخلق تفاهم معقول بين الناقد والقارئ فلن نستطيع أن نضع أيدينا على شيء في النص ذاته ، وإنما نكرر أنفسنا .

ولكن لماذا اهتم النقد العربي الحديث بالعاطفة

هذا الاهتمام الذى لا نحمده ؟ هناك أسباب كثيرة نذكر منها ما يلى : لقد ورثنا فى مستهل هذا القرن شعراً رديئاً . وقد وصف بعض المهاجرين الأدب العربى فى الربع الأول من هذا القرن فقال إن غزلنا تكلف ، وبكاءنا بلا حرقه ، ولا دموع ، وحماستنا بلا شعور ، ومديحنا مغالاة واختلاق ، فأدابنا جثة بلا روح ، وشعرنا تقليد لا عواطف صادقة . وفى بدء نهضة قوية تشتد الحاجة إلى تربية العاطفة المخلصة وإذكاء الروح الوطنية فى النفوس . وإذكاء الروح الوطنية أمر شعر به المخلصون من أبناء هذه الأمة العربية . ونستطيع أن نسمع كلمات طيبة فى ذلك للمرحوم محمد فريد فى كتاب الأستاذ عبد الرحمن الرافعى ، قال وإذكاء الروح الوطنية فى طبقات الأمة أمر ضرورى . ولكن لا يمكن أن تقوم النهضة الحقيقية دون أن يشعر الناس بعيوب الأوضاع التى يتقلبون فيها . ولا سبيل إلى ذلك إلا أن نضع الأناشيد ، والقصائد الحماسية التى تغرس حب الحرية ، وتنفر من الاستبداد ، والزهد والكسل وما إلى ذلك . يعنى أن ضروريات الحياة فى نفسها كانت شديدة الحاجة إلى

العواطف الصادقة . وفي حقبة استعمارية بغیضة یحتاج المجتمع - حقاً - إلى التفرقة بین المخلصین و غیر المخلصین ، بین الصادقین والکاذبین . فلا غرابة إذن فی أن نرى الشعر والنقد الأدبی من ورائه یسعیان بخطی ثابتة إلى الإعلاء من مكانة الروح العاطفية بحيث تغدو أهم شیء یواجه الشاعر والناقد .

وإلى جانب هذا السبب الاجتماعی الذی یعتبر ، فی الحقيقة ، امتداداً لوظيفة الشاعر العربی فی العصور المتقدمة نجد النقد العربی القديم نفسه يتحدث عن الشعراء الذین یسحرون الناس بألفاظهم . والراجح أن هذه العبارة الغامضة الشائعة فی النقد العربی قد فهمت بطريقة خاصة - ورأى النقاد المحدثون أن النقد العربی یبجل العواطف ، رأى النقاد أن كلمة اللفظ هذه ربما تنتهی إلى كلمة العاطفة . وكان النقاد القدماء - كما نعرف ، یقدفون بعض الشعر بكلمات الصنعة والتكلف والطبع . ولو استمعنا ، قليلا ، إلى هذه الكلمات لوجدناها تعبر عن حرارة الإعجاب أو حرارة النفور . ولقد وضحتنا من قبل أن ماسماه بعض المحدثین

الدراسة الأدبية المتميزة من التناول العقلي عند القدماء
ليس في حد ذاته شيئاً موضوعياً صلباً .

ويمكن أن نضيف إلى هذين السببين سبباً ثالثاً :
« لقد وصلت دراسات الأدب في القرون الوسطى إلى
جمود وعناية بالشكل ، واستغراق في التقسيمات
والتفريعات مما قتل روح الجمال الأدبي ، وأخرج
تذوق النصوص من طبيعتها الفنية إلى طبيعة البحث
المنطقي أو الرياضي ، فأصبحت مهمة الدارسين منصرفة
إلى بيان ما في النص من تشبيه أو استعارة ، وإيجاز
أو إطناب ، وجناس أو طباق . وأصبح الناشئون
لا يتذوقون من روائع الآثار الأدبية إلا معرفة إجراء
الاستعارة أو تقرير الكناية أو تمييز هذه الناحية أو تلك
من المحسنات البديعية » (٧) . وقد عبر عن هذا المعنى
غير واحد من الرواد ، فكيف السبيل إذن إلى أن
نتخلص من جمود الدراسة بعد أن مضى عبد القاهر
الجرجاني ؟ إننا مفتونون « بالتذوق » . وهذا
التذوق يتميز ، في نظر كثيرين ، من المعرفة -

ونفورنا من النظريات الرديئة التي وصلت إليها دراسات الأدب جعلنا نقع في أحضان الذوق .

أضف إلى ذلك أن شيوخ الجامعة المصرية القديمة (٨) ، مثل المرصفي ، كانوا ينحون في دراستهم للنصوص منحى اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف ، وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة .

وهكذا عرفنا طورين اثنين من أطوار التجديد : أحدهما تجديد سلبى ؛ على يد المرصفي وزملائه ، والثانى يتلخص ، إلى حد كبير ، في تشييد دعائم الطريقة التأثرية في النقد العربى . وكلا الموقفين من قبيل الإحياء ، أى أن التجديد فى طوريه ينظر دائماً إلى الوراء ، على نحو ما كان البارودى فى مطلع الشعر الحديث ينظر إلى الأدب العربى فى عصوره الزاهرة بدلا من أن ينظر إلى الساعاتى وغيره من الشعراء الذين « ينظمون الشعر لأنهم يعرفون العروض ، ويدرسون اللغة ويتقنون استعمال البديع » .

وقد نتج عن هذه التأثرية موقفان يحسن أن نشير إليهما ، أما الموقف الأول فيعبر عنه ، على الخصوص ، أستاذنا الدكتور طه حسين في كتبه النقدية حينما يقول مراراً إن قيمة الأدب مرتبطة باللذة القوية التي يحدثها في نفوس الذين يستمعون إليه . وواضح أنه لم يخطر لأحد من الرواد أن يحلل طبيعة هذه المتعة ، وواضح كذلك أن لفظ المتعة ، مطلقاً على هذا النحو ، لا يصلح لمواجهة طبيعة الفن ، وإلى هذا المعنى أشار الناقد الإنجليزى المعروف - رتشاردز - في قوله إن الشاعر الذى يثيرها الفن ، والتجارب التى ينقلها ، أكبر عمقاً وسعة وشمولاً واستيفاءً وكمالاً من أن يدل عليها لفظ المتعة .

والموقف الثانى هو إعطاء الذوق قيمة سحرية غامضة . وهذه القيمة الغامضة وضحت فى النماذج التى لخصناها من النقد العربى القديم . وغالباً ما نستعمل كلمة الذوق حين نعجز عن التحليل الواضح الدقيق : يقول الأستاذ عمر الدسوقي فى كلامه عن الأدب المصرى الحديث (٩) لم يسر فى ركب شعراء المهجر أحد

من أدباء مصر إلا نفر قليل حاولوا نظم ما سموه
بالشعر المرسل مثل شكرى ، ولكنهم ما لبثوا أن
أقلعوا عنه لأنه لم يجد قبولا من أذواق المصريين ،
كما لم تجد نظراتهم التشاؤمية ، ونزعتهم المغرقة في
التحليل النفسى والتصوف الحزين رغبة في الشرق
بعمامة . وواضح أن الإحالة على الذوق كالإحالة على
مجهول . وقد يقال إن الشعراء انصرفوا ، في مصر ،
عن التشاؤم والتصوف الحزين ، والتحليل النفسى
لأنهم يقصرون - كما قال أستاذنا الدكتور طه
حسين - في حقوق الثقافة ، ولأنهم يرون أن الشعر
يكفى أن يتمثل العاطفة الصادقة المخلصة المستمرة .

ثم ارتبط بهذين الموقفين ما شاع على ألسنة غير
قليلين من الرواد من أن الشعر ملكة إنسانية ، وليس
ملكة لسانية . بهذا قال العقاد ، وبهذا قال الدكتور
محمد حسين هيكل . فالأدب لا يقوم على الألفاظ
والعبارات ، بل يقوم على الصور والمعانى ، وماتبعته
هذه الصور والمعانى من لذائذ . والذي جر إلى الغلو
هو خوف الرواد الأول من أن يكون الشعر فصاحة

لا كشفا . ولكن الموقف - كما قلنا الآن - يتصف
بشيء من المبالغة ، أعني أن الأدب نشاط لغوى .
وقد تداول النقاد كلمة مشهورة للشاعر الفرنسي
مالارميه يقول فيها : إن الشعر لا يصنع من الأفكار ،
ولئلا يصنع من الكلمات ، فالكلمات في الشعر ليست
وسائل أو أدوات ولكنها غايات ومقاصد . ولكن الظاهر
أن اللغة ظلت إلى وقت قريب في النقد العربى يعبر
عنها كأنها رداء يلبسه المرء مرة ، ويخلعه عن نفسه
مرة أخرى .

ومهما يكن فإن الجانب الهام في نظر غير قليل
من القراء والدارسين هو أن يتصل ما يكتبه الشاعر
بقلبه . وهذا المعنى هو الذى حجب معانى أخرى أكثر
صحة وأهمية . على أن من الرواد أنفسهم من أنكر
على النقد الأدبى اشتغاله بتفسير الآثار التى يتركها
النص فى نفس متلقيه . وفى ذلك يقول أستاذنا المرحوم
الدكتور أحمد ضيف (١٠) النقد الصحيح تحليل فكر
شخص آخر غير فكر القارئ نفسه ، واندماج
الإنسان فى نفس غيره ليفهمه بفكره ، ويدرك

عقله بعقله . والذوق تحليل نفس القارىء وفكره أمام ما يقرؤه ، وبسبب ما يجده فى نفسه من أثر كلام غيره . وشعور القارىء وسروره ورضاه عما يقرأ هو ، فى الحقيقة ، ناشئ من أنه وجد ما يحبه ، وما يميل إليه . وذلك شئ من خواص نفسه وميولها الذاتية . فكأنه وجد فيما يقرأ نفسه لا نفس الكاتب ، وأعجب بميوله وآرائه لا بميول الكاتب وآرائه ، أو أنه وجد إنساناً آخر صور نفسه بالصورة التى هو عليها ، ووجد أفكاره يعبر عنها غيره ، فهو إذا فهم ذلك فإنما يفهم نفسه . فى هذه الفقرة يقارن أستاذنا الدكتور ضيف بين النقد الأدبى من ناحية والتأثرات وتحليل الذوق من ناحية أخرى . بل إن الدكتور ضيف يصرح تصريحاً جميلاً متواضعاً بأننا فى نقد الأدب نشغل بالأفكار وحدها ، ونترك عقول غيرنا من الناس . ونحاول - قدر الطاقة - أن نتخلص من خواص أنفسنا ، ومشاعر الحب والكراهة فينا .

ولكن أستاذنا الدكتور طه حسين يقول بعد زمن طويل من كتابة هذا النص فى العدد الأول من

مجلة الثقافة إن النقد مرآة صافية تعكس صورة الأديب .
كما تعكس صورة القارئ ، وكما تعكس صورة
الناقد . يقول إن النقد الأدبي الحقيقي مجتمع من
الصور لهذه النفسيات الثلاث : نفسية المنشئ المؤثر ،
ونفسية القارئ المتأثر ، ونفسية الناقد الذي يقضى
بينهما بالعدل ، ويزن أمرهما بالقسطاس المستقيم ،
وقد أراد الدكتور ضيف أن يتخلص من خواص
هذه الأنفس ، وأهمل كل ما يخطر في أذهاننا من
« انطباعات » . ولكن صوت الدكتور طه حسين كان
أعلى وأنفذ . وقد يكون في موقفه هذا ما يعارض ،
إلى حد ما ، دعواه في كتابه « من حديث الشعر والنثر » .
حيث يقول إنه يهتم بالنصوص أكثر مما يهتم بأصحابها ،
ويفرق بين طريقته هذه وطريقتي الأستاذين العقاد
والمازني ، فالعقاد والمازني - عنده - أكثر اهتماماً
بشخصيات الأدباء . وفي الفقرة السابقة نجد الناقد
يهم لا بشخصية أو نفسية واحدة بل يهتم بشخصيات
ثلاث في وقت واحد .

والحق أن أستاذنا الدكتور طه حسين قام بدور

برائع في خدمة النقد التأثري . ومعالم هذا النوع من التفكير واضحة في كتبه مع أبي العلاء في سجنه ، مع المتنبي ، وفي حافظ وشوقي ، وفي مقدمة بعض الدواوين كديوان إسماعيل صبري . وهذا النقد التأثري أشد وضوحاً في هذه الكتب المتأخرة منه في بنجه الذي قال به إجازته الجامعية وأعني به « تجديد ذكرى أبي العلاء » وقد أسعف الدكتور طه حسين في هذا النوع حساسية مرهفة بمواقع الألفاظ ، وجودة فهمه للنقد العربي اللغوي ، وأذنه الدقيقة في تمييز موسيقى العبارات . أضف إلى ذلك أنه أدرك من نفسه وظيفة الرائد الذي يجب إلى الشباب العربي أدبه القديم . وحين يأخذ الرائد في الدعوة والأغراء يضطر إلى هذا النوع من النقد بل يتبناه ويدافع عنه . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله الدكتور طه حسين في كتابه حافظ وشوقي عن أهمية التقبل العاطفي وإعلاء شأنه . (١١)

والواقع أن التأثيرية التي حمل لواءها الدكتور طه حسين تخضع لبعض الظروف الأخرى . وحينما يبدأ تجديد الأدب في مصر اتفق الرواد وعلى رأسهم -

طه حسين - على حقيقة هامة هي أن الأدب ثمرة الحياة والحضارة . والنص الأدبي - كما يقول الدكتور طه حسين في كتابه في الأدب الجاهلي - يتأثر بمؤثرات قريبة وبعيدة . ونحن محتاجون لذلك إلى دراسة الحياة العربية العقلية والسياسية والاجتماعية دراسة واسعة ، فهناك تفاعل مستمر بين الأدب وسائر مظاهر الحياة . وهذه المسألة التي يعبر عنها طه حسين في كتابه السابق لها حدوداً ومكانيات معينة. وربما تثول إلى الاحتفاء بما حول النصوص من ظروف دون النصوص نفسها . وبعبارة أخرى إن الدكتور طه حسين أدرك حدود هذه الطريقة ، وأدرك - بداهة - أن طبيعة النص . أو لبابه ليس في يد المؤرخ . فإذا أردنا بلوغ هذا الباب فليس أمامنا إلا دعم المنهج التأثري وتوضيح معامله . وكأننا نريد أن نخلص من ذلك إلى أن المنهج التاريخي الذي دعا إليه الرواد أدى بطريق غير مباشر إلى سيادة الطريقة التأثرية . وهكذا يتوزع الناقد بين عمليتين ليس بينهما في غالب الأحيان صلة عقلية متينة ؛ فهو يخضع في المنهج التاريخي لاعتبارات

تنافى ما يخضع له فى النقد الذاتى . وارتبط النقد
التارىخى بغضاضة النقد العملى للنصوص .

وما دمنّا قد تخيرنا زعيم التأثيرية فمن الأفضل أن
نمضى معه فى بعض تفصيلات أخرى ، ولنحاول
إلقاء الضوء على النقد التطبيقى فى ظل هذه النظرية .
ولعل من خير الأمثلة التى يمكن الوقوف عندها
ما جاء فى كتاب الدكتور طه حسين «مع أبى العلاء
فى سجنه» .

يقول أبو العلاء :

يدل على فضل الممات وكونه
لراحة جسم أن مسلكه صعب .
ألم تر أن المجد تلقاك دونه
شدائد من أمثالها وجب الرعب ،
إذا افرقت أجزاءنا حط ثقلنا
ونحمل عبثا حين يلتئم الشعب
وأمس ثوى راعيك وهو مودع
ولو كان حيا قام فى يده القعب .

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين وقد أعجبني هذا الصوت الشاحب المشرق ، والمحزون المبهج ، ووجدت في الاستماع إليه لذة وأنساً . ولكني تجاوزت الصوت مسرعاً إلى ما كان يملأ على من الشعر ، فوقفت فيه عند أمرين ، أو قل عند أمور ثلاثة ، وقفت عند معناه ، ووقفت عند أسلوبه ، ووجدت فيه إنتاج العقل الفلسفي وإنتاج الخيال الشعري ، واثلاً غريباً لا يخلو من التكلف بين هذين النوعين من الإنتاج . ولكنه تكلف لا يحفظ ولا يغيظ ، ولا يزور السامع عنه ولا عن صاحبه . أما العقل الفلسفي فإنتاج لصاحبه ، بعد التفكير والروية - أن الحياة عناء للأجسام ، لأنها تحملها هذه الأعباء ، لأنها تجمع أجزاءها المتفرقة ، وتلائم بين بعضها وبعض ، وتحدث بينها من التضامن ما يعدها لحمل ثقلها الخاص أولاً ، وللنهوض بما يحمل عليها من الأثقال ثانياً . فإذا تفرقت هذه الأجزاء بعد اجتماعها ، وتباعدت بعد اقترابها ، وفقدت هذا التضامن الذي كان يؤلف منها وحدة متماسكة يحمل بعضها ثقل بعض ، وتنهض

كلها بأثقال غريبة عنها .. لم تتكلف مشقة ، ولم تتعرض
لجهد ، ولم تحتمل ثقلاً ، لأنها ليست مهينة لذلك
ولا ميسرة له ، ولا قادرة على النهوض إليه ، وأنت
لا تحمل الأشياء المتباعدة شيئاً مجتمعاً ، وإنما سبيلك
إذا أردت أن تحمل شيئاً أن تلائم بين الحامل والمحمول ،
وأن تهيب أحدهما لقبول الآخر . ولذا فالمتعب يريح
الأجسام من احتمال الأثقال والنهوض بالأعباء لأنه
يفرق أجزاءها ، ويشتت ما اجتمع منها ، ويلغى ما كان
بينها من التضامن والتعاون . وإذن فأمر هذا العالم بين
جمع وتفريق ، وبين تباعد وتقارب ، والحياة من
أهم عناصرها الجمع بعد التفريق ، والتقريب بعد
التباعد . فمن كره الجهد ، وتبرم بالمشقة ، وسئم
العنف ، واحتمل الأثقال ، وآثر الراحة الكبرى
فسييله أن يؤثر الموت لأنه يحط عنه كل ثقل ، ويلقى
عنه كل عبء ، ولأنه يبدأ فيحط عنه ثقل نفسه قبل
أن يحط عنه ثقل غيرها من الأشياء

وهذا المعنى في نفسه واضح مستقيم لاغموض فيه
ولا عوج ، وهو في الوقت نفسه مظلم عظيم الحظ
(٦٥) دراسة الأدب العربي - ٦٥

من التشاؤم ، يصور التثام الجسم الحى على أنه شر يصدر عنه الجهد والتعب ، ويصور افتراق هذه الأجزاء على أنه خير تصدر عنه الراحة والهدوء ؛ فهو يزهد فى الحياة ، ويرغب فى الموت . ولكن الشيخ حين أراد أن يودى هذا المعنى المظلم لم يوده كما هو ، ولكنه دار حوله واتخذ الخيال إليه سبيلا ، فجعل الموت الذى يرغب فيه الحكيم صعب المرام كالمجد الذى يرغب فيه الطموح . كلاهما لا ينال إلا بعد الجهد ، ولا يبلغ إلا بعد تكلف المشقات ، ولكن كليهما يعقب الظافر به غبطة وطمأنينة ورضا .

قدم الشاعر بهذا الخيال بين يدى هذا المعنى على أنه وسيلة إليه ، وتمهيد له ، ثم ألقى هذا المعنى نفسه فى البيت الثالث موجزاً متقناً دقيقاً صريحاً مرسلًا إرسال الأمثال - ثم عاد إلى الخيال فاستنبط منه دليلاً يؤيد هذا المعنى ، ويوضحه ، وضرب هذا الدليل مثلاً يفهمه الغبي والذكى ، ويسیغه الفيلسوف وغير الفيلسوف ، وهو الراعى الذى ينهض بأعباء صناعته ما أتاحت له الحياة ؛ فهو يحتمل أثقالاً على اختلافها

وتباينها منها المادى ومنها المعنوى . وقد رمز الشيخ لهذه الأتقال بهذا القعب الذى يقوم الراعى ، وهو فى يده ، فارغاً أو ممتلئاً . فهو يحمل نفسه أولاً ويحمل القعب ثانياً . فإذا مات وثنوى فى قبره لم ينهض بعمل ، ولم يحتمل ثقلاً ولا عبئاً ، ولم يقم وفى يده قعب أو شيء آخر .

فهذا المعنى الذى أدى فى هذه الآيات الأربعة يعجب لصحته واستقامته ولهذا الخيال الذى يسبقه ، فيمهد له ، والذى يتلوه ، فيزيد الاقتناع به . وأما أسلوب هذا الشعر وهذا النظم ، فقد وقفت عند انحرافه عن مذهب الشعراء المجودين ، وانصرافه إلى مذهب الفلاسفة المحققين . أأست تراه فى البيت الأول يعرض الأمر على أنه قضية يقيم عليها الحجة ويقارع دونها بالبرهان . ويصطنع فى ذلك ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين ، ويتكلف فى إخضاعها لهذا الوزن الطويل بعض المشقة والجهد . فانظر إلى قوله « يدل على فضل الممات » ، وانظر إلى قوله « وكونه لإراحة جسم » . ثم انظر إلى البيت الثانى فستراه ألقى

كما يلتقي الدليل ، واصطنعت فيه أساليب الاستدلال .
ثم انظر إلى البيت الثالث فسترى الشاعر ألقاه إليك
هادئاً مطمئناً واثقاً لأنه هياك لتلقيه ، ثم انظر إلى
البيت الأخير فسترى الشاعر ضربه لك مثلاً يتم به
اقتناعك . وقد يذهب الشعراء الموجودون مذهب
الاستدلال ، ولكنهم يلمون به إلاماً خفيفاً ، ويرتقون
بالأسلوب عما ألف أصحاب المناظرة والجدل .
أما صاحبنا فلا يحفل من هذا بشيء . والذي يعنيه
أن يصحح معناه ويقومه ، ولا عليه أن ينحرف اللفظ
والأسلوب عما ألف أصحاب الصناعة والتجويد .
المعنى أثر عنده من لفظه ، وسواء لديه إذا حقق الفكرة
وحصلها في نفسه ونفسك أوقعت له الصورة الرائعة
أم أخطأته .

أما لفظه فقد وقفت عندما بينت لك ، ولكني
وقفت منه بنوع خاص عند القوافي الأربع التي لم
تشارك في الحرف الأخير فحسب ، ولكنها اشتركت
فيه وفي الحرف الذي يسبقه . ويخيل إليك أنه دعا
الألفاظ فاستجابت له دون أن تتحكم القافية أو تدبر

أمر الشعر . فالبيت هو الذى دعا القافية ، والشاعر لم يعمل فى معناه وحده ولا فى لفظه وحده ، وإنما عمل فيهما جميعاً ، ولقى شيئاً من الجهد غير قليل فى حملها على أن تلتقى وتأتلف . ونحن نحس جهده وعناءه ، ولكننا لا نبغض الجهد ، لأن أبا العلاء يعيننا عليه (١٢) .

فى هذا التعليق المفصل يبدو أثر النقد العربى القديم واضحاً . فالنقد العربى القديم يحتفل بالمعنى منفرداً عن اللفظ والأسلوب . وكذلك نجد الدكتور طه حسين يتحدث عن الفكرة الفلسفية مرة والخيال الشعرى مرة أخرى . كان النقاد القدماء يصوبون المعنى منفرداً ، واللفظ منفرداً . كذلك نجد الدكتور طه حسين يصوب العقل الفلسفى ، وينظر بشئ من النقد إلى ما يسميه الخيال الشعرى . يجد العقل الفلسفى ثابتاً مطمئناً . ويجد الخيال أقل درجة فى اطمئنانه وثباته . فالتفكير النقدى القديم مائل أمامنا : نحن نفرق النص فى جهات متعددة ، ونرى بعض هذه الجهات خيراً من بعض ، دون أن يكون لبعض هذه

الجهات عدوان على بعض . كان النقد العربي القديم
ينهج هذا النهج المعروف ، فلكل جزء من النص
حياته المستقلة ، ولكل جزء جزاؤه وحكمه . ونحن
نستطيع إذن أن نرى في النص مزايا لا تعدو على
السيئات ، بل تعيش هذه وتلك متجاورتين في
اطمئنان . والجهات التي نظر منها إلى النص الأدبي
هي هي ، فالمعنى القديم هو العقل الفلسفي ، واللفظ
القديم هو الخيال الشعري . ونستطيع أن ننظر في
تأثير أجزاء النص بعضها على بعض وإذ ذاك نسأل
كيف تعيش الفكرة مطمئنة في غير قلق ونحن نشك
في أمر الجهد الذي بذل في تصويرها . ولكن كان
من المؤلف أن يتميز العقل الفلسفي عن خيال الشاعر ،
أو أن يتميز المعنى من اللفظ ؛ أو أن يتميز الخيال من
العاطفة .

وكان النقد العربي القديم واضحاً في مواجهة
الجانب المنطقي من المعنى : واستطاع النقاد منذ وقت
بعيد أن يوضحوا معالم المنطق التي تنفذ في عقول
الشعراء . لذلك نرى النقاد المحدثين يحسنون تلقى

النص إذا ما كان منطقياً عقلياً . أضف إلى ذلك أننا غالباً لا نرى من الشعر إلا هذا الجانب المنطقي . فالبيت الرابع في قطعة أبي العلاء السابقة هو من وادى الدليل الذى يتم حلقة الأفكار السابقة . وليس من شك في أن صورة الراعى الذى كان حياً يحمل في يده وعاء تهبط كثيراً إذا كانت مجرد استدلال على أن الموت راحة ، وأن الراعى يستريح ، لأنه تخلص من أجزاء جسمه فضلاً على أنه تخلص من الوعاء الذى كان يحمله . ففكرة الدليل ليست من الوجاهة بحيث يحمل البيت الرابع على أكتافها . وفي وسعنا أن نقرأ القطعة مرتين ، أن نقرأها مع الدليل ، وأن نقرأها مرة أخرى على أساس آخر . صحيح أن الأبيات يتصل بعضها ببعض ، ولكن من الممكن أن يستقل بعضها عن بعض إلى حد ما ، وأن تعدل الأجزاء الأخيرة من الأجزاء السابقة . والنص الشعري يقبل كثيراً من التفاوت بين الأجزاء الذى لا يقبله النص المنطقي ، وربما لا يؤثر في نفوسنا البيت الرابع تأثير الدليل وحده ، فضلاً على أن كلمة الدليل في نفسها

استعمال توسعى كما هو ظاهر . إن الراعى الذى
ثوى هو الحياة نفسها ، هو أنت وأنا وهو . والوعاء
الذى يحمله الراعى هو كل ما يقيم الحياة ويجعلها
ذات مغزى يحرص عليه . إننا نجد الراعى يؤلف
صورة قديمة العهد فى تاريخ البشرية ، وقد اقترنت
النبوات - مثلاً - بالرعى ، وصورة الرعى ، على
الدوام ، تختصر أكرم بجانب فى حياة الإنسان .
وقد أشار بعض مفكرى الإسلام إلى أن اللبن الذى
فى الوعاء يرتبط بفكرة الحياة الخيرة الفطرية . ونحن
نحزن لأن الراعى قد مات لأننا نعلم أن الإنسان الطيب
القلب أنفق حياته فى رعاية الإنسان ، وظل - حياته -
يدعو إلى السلام والنقاء « ولكن » الموت أدركه .
ولم يكن أبو العلاء إذن يفكر تفكيراً خالصاً للمنطق
أو وحدة الجهة . وإنما يفكر أبو العلاء تفكيراً
مزدوجاً ويتوزع النص بين ظاهر وباطن . أما الظاهر
فهو الدليل والراحة المزعومة ، وأما الباطن فهو
الأثر المناقض للراحة والسلامة والهناء . لقد أقام
أبو العلاء الشاعر الدليل وهدمه فى وقت واحد .

ولكننا إذا غضضنا النظر عن هذه النقطة كان لابد لنا أن نقع في شيء من الاضطراب فنفرق بين الفكرة الفلسفية والخيال الشعري . ومن الممكن جداً أن يتجاذب النص طرفان متضادان وليس في هذا عيب يؤخذ به العمل الفني . وليس من الضروري أن يعيش بعض الأجزاء مشدوداً تماماً إلى بعضها الآخر دون أن يكون في العلاقات المتبادلة شيء من العبث والتنافر .

ولكن النقد العربي القديم - خاصة - كان واضحاً حينما يستقبل النقاد مظاهر الفكر المنطقي ، وكان في الوقت نفسه يتناول النصوص الشعرية في ضوء التفكير المنطقي ، ومن ثم نتخلص مما قد يكون في المعنى من توتر . كذلك كان النقد العربي يفرق بين الصواب والتزويق ، وما نزال نذكر كلمة أبي هلال العسكري إن النص قد يكون مستقيماً صواباً ولكنه عار من الرونق والطلاوة . فصواب المعنى - من الناحية المنطقية - لا يرتبط به على الدوام - رواء من واد آخر لا يفصح عنه أحد إفصاحاً كاملاً . ونحن ما زلنا نميز بين

خطوتين اثنتين : أولاها الصواب والثانية التزويق .
هذا التمييز يلخص النقد العربى فى موقفه من الدلالات .
وهنا نجد مرة أخرى العجز عن مواجهة الشعر كنظام
فى التفكير يستقل عن المنطق استقلالا أساسيا .
فمادة الشعر لا تأتى من منطقة الصواب ، والشعر
ليس هو الأسلوب أو الرداء الجميل الذى تحلى به
هذه المادة . ولكننا هنا نوفى على عناية النقد الانطباعى
بمسألة الأسلوب اللفظى . وخلق بنا قبل أن نتصدى
لها أن نؤكد بطريقة عملية جادة الموقف الشعرى
بالنسبة لسائر مواقف الإنسان الأخرى . وقد حاولنا
أن نشرح ذلك بالإشارة إلى أبيات أبى العلاء .
فأبو العلاء يمزج - بطريقة ما - بين طريقتين فى النظر
إلى الموت . يقول أبو العلاء إن الموت ذروة الحياة
الماجدة . فالحياة بمعناها الحقيقى فعل مستمر . وكأن
التصور الديناميكى للحياة ونشاطها ينتهى إلى هذه
التجربة العظيمة . كأن تجربة الحياة وتجربة الموت
تتداخلان . وكأن بطولة الحياة وبطولة الموت -
تتعاثنان . ولا شك أن أبا العلاء فكر كثيرا فيما درج

عليه معظم الشعراء من قبله حين نظروا إلى الموت ،
على أنه هزيمة خالصة للحياة . ولكنه كان أوسع
أفقا من أن ينتهى إلى الطرف المقابل تماماً ، لذلك
وثب بين الأمرين .

لكن تمييز طبقات من المعنى ، على نحو
ما حاولنا ، كان وما يزال أليفاً . « فالأسلوب
اللفظي » يغلب على وصف الأدب العربى قديماً
وحديثاً ، ويعيش فى ظل التأثرية ، ويفصح عن الأخطاء
الكامنة فى تصوراتها . لست أدرى إذا كان القارىء
يوافق على خطر هذا التركيز عند الأسلوب . وقد
تجلى هذا الخطر حينما نقبل على شعر معقد مركب
غير بسيط . وإذا ذاك نتصور هذا الشعر يرتد بسهولة
إلى تفكير ساذج ، زيدت عليه بعض العناصر
الخارجية المعقدة ، ويستحيل أمامنا الشعر الثرى
إلى خبرة بسيطة . وأصبح من الممكن أن يقتنع
كثيرون بأن البساطة هى البنت البكر لما نسميه
الجمال . وما عدا البساطة أشياء نسميها أحياناً باسم
الجمال اللفظى وما إليه من ألفاظ . وأصبح من

المتعارف عليه أن يتحدث النقاد عن النص الأدبي فيقال هذه هي الطبقة الأولى غير المزوقة وتلك هي الطبقة الثانية المحسنة أو المزوقة . وقد ورثنا عن النقد العربي القديم فكرة الزينة . وكان النقاد المتقدمون يذهبون إلى أن ألوانا برمتها من التفكير تعتبر ضرباً من الزينة .

ونعني بهذه الألوان ماسموه باسم « البديع » فقد نظروا إلى هذا البديع - على الرغم من اختلاف مدلولاته - على أنه زينة تحسن العناصر البسيطة . وهكذا يصبح للعناصر البسيطة أصالة غريبة ، فاذا فكر الشاعر تفكيراً معقداً مركباً ، وإذا تحرك عقله في اتجاهات متضادة أو مختلفة قلنا ، باختصار ، إن الشاعر بصدد عملية من عمليات التحسين ، أو قلنا أحياناً إننا بصدد لون من البديع . وهكذا نجد أن الركون المستمر إلى ما نسميه الأسلوب اللفظي يرتبط ، في بعض الأحيان على الأقل ، بعدة اعتبارات جوهرية في النقد الحديث ، يرتبط بالاعتقاد العام بأن خبرات الشاعر شيء بسيط . ويرتبط

بالعجز عن تصور النص الأدبي طائفة من الأجزاء
الكثيرة ينفذ بعضها في بعض بأحكام بالغ ، بل
يرتبط بخطأ فهمنا لعملية النمو الطبيعية : إن النبات
لا يأتيه النمو من الخارج ، وكل ما يأتي النبات من
الخارج هو بعض العوامل المساعدة . ولكن عملية
النمو نفسها عملية داخلية مستقلة ومتميزة تميزا كافيا
من العناصر المساعدة . ويرتبط هذا الفهم - كما
قلنا - بالولع المستمر بأن ينظر إلى الشعر والفنون
على أنها متعة . ولفظ المتعة لفظ ردىء مبهم واسع المعنى .

يرتبط الركون إلى هذا الأسلوب اللفظى بشيء
غير قليل من القصور في التحليل . هذا التصور
للأسلوب أفسد علينا فهم الأدب . وهو قديم الجذور
يرجع إلى ما كان يشيع في كتابات نقادنا الأوائل
حين يقولون إن المحدثين رأوا أشياء في شعر المتقدمين
الفصحاء ، فقلدوها واستكثروا منها ، وأسرفوا في
محاكاتها ، أى أنهم كانوا يغالون فيما اقتصد فيه
القدماء .

ومسألة الأسلوب اللفظى التى تشكل كثيرا

من تصوراتنا للنص الأدبي تجعلنا نستعمل كلمات كثيرة مثل الأناقة ، وتجعلنا نفكر في غموض وضباب . بل إن العمليات الاستعارية الهامة ارتدت إلى ما يسميه بعض النقاد المحدثين أنفسهم جمالا لفظياً . وأخذ النقاد في تطبيقاتهم يحيلون مسائل الإيقاع والاستعارة والمعاني بعد المنطقية إلى ما يسمونه « جمالا لفظيا » . وما نزال نجد من يقول : « إن الخيال يلون المعاني ويضفي عليها ثوبا زاهيا تخطر فيه » . أى أن فكرة التحسين وفكرة النشاط الخيالي ما تزالان شيئاً واحداً يغل تفكيرنا ويعوقه عن النمو . وعلى هذا النحو نفهم كيف تعج كتاباتنا كلها بمسائل الأسلوب اللفظي . فالأسلوب - في رأيهم - أشبه بحبوب تساعد على هضم الشعر « والاستمتاع » به .

وعالم الشعر الخيالي ليس مجرد « حاشية » على الإدراك المباشر أو الإدراك المعتاد . ولكننا ما نزال نصف النصوص الأدبية على هذا الأساس ، وكثيراً ما نقول إن الشعراء يحسنون معانيهم قاصدين من ذلك أن التحسين عملية ثانية بعد عملية أولى سابقة .

ولا غرابة في أن يقترن بكثرة ترديد هذا «الأسلوب اللفظي» تصور خاص للأدب العربي جملة . وقد ذهب كثير من نقاد العرب المحدثين فضلا عن جمهور المستشرقين إلى أن الشعر العربي - عامة - ضعيف الحظ من الخيال . وسنقف وقفة قصيرة عند هذه المسألة التي اقترنت بضعف مفهوماتنا عن الأدب العربي ، وترجمت ترجمة مباشرة عن الاعتقاد فيما نسميه في عبارة عاطفية مهوشة الزينة والأسلوب وما إليهما . يقول أستاذنا العقاد (١٣) : إن الساميين قوم نشأوا في بلاد صحاحية ضاحية ليس فيها ما يخيفهم ويدعهم ، ففقت حواسهم وضعف خيالهم ، ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس ، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء ، وذلك أن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن ، ومرجع هذا إلى الإحساس الظاهر . فالأدب العربي أدب سامي يجيد فيما يتصل بوصف المسائل الحسية الظاهرة ، ويضعف في تخيل الأشياء ، وفي الناحية التركيبية الخيالية نفسها .

الأدب العربي - كما يقول أستاذنا أحمد أمين - في الجزء الثاني من فيض الخاطر - نبغ في الحكمة والمثل والجمال القصيرة القوية وما يشبهها ، وضعف فيما يحتاج إلى خيال واسع مطنب وقدرة تحليلية واضحة . وسرت هذه الأفكار في الأجيال القادمة حتى أصبح من السائع أن يقال إن الأدب العربي أكثر ميلا إلى الناحية الخطائية التي لا تحتاج إلى براعة في الخيال والتحليل والناحية الحسية الدقيقة التي لا تلائم استقصاء النفوس . وكأن الرواد ومن بعدهم يعتذرون بضعف الأدب العربي - في مجمله ! - عن "قصور مفهوماتنا عنه - وإذا كان الأدب العربي خلوا ، إلى حد بعيد ، من براعة الفكر والخيال فمن الممكن ، بناء على هذا الرأي ، أن يطمئن الباحثون إلى أن الشعر العربي لم يشهد مذاهب أدبية بالمعنى الدقيق - الأدب العربي في حديث المتحدثين عنه لم يكده يعرف إلا ما يسمى مذهب البديع ، ومحاولات بعض الشعراء الخروج على تقاليد القصيدة القديمة . ومن الغريب أننا كثيرا ما نقنع في وصف ذلك

المذهب - المسمى مذهب البديع - برديد ألفاظ
الجناس والمطابقة والاستعارة . ونقول ، كما قال
القدماء ، إن أصحاب هذا المذهب عنوا بهذه
الظواهر المتفرقة التي كان الشاعر العربي القديم
يلم بها إلاماً خفيفاً . وهكذا يتبين لنا إذا قرأنا كثيراً
من تصورات الباحثين للأدب العربي أننا لا ندرس
طرقاً مختلفة في مواجهة الحياة والثقافة ، ولا نواجه
أسساً نظرية تحليلية بالمعنى الدقيق ، ولا نتحدث
حديثاً مستفيضاً عن معنى الثقافة في عقول الشعراء ،
ولا نحكي الغربيين في نظرهم إلى الآداب الغربية
ومذاهبها . وسرعان ما يخيّل إلينا أن الشعر العربي
يتأبى مجمله على كل تفكير خصب ، وأننا لا نملك
بصدده إلا ما ملكه ابن رشيق حينما قال إن الشعر
العربي انتقل من طور الطبع إلى طور الصنعة وما إليها .
وكما كان ابن رشيق عاجزاً عن مواجهة الشعر
العربي من حيث هو نشاط عقلي خيالي عجزنا نحن
المعاصرين . وأصبحنا ننظر - فحسب - إلى ما يسمى
الخصائص الشكلية بأردأ معاني كلمة الشكل هذه .

ولهذا لم يعد غريباً أن نجد النثر العربى مثلاً يوصف بطريقة غريبة فنكتفى بأن نقول مثلاً : هناك طريقة للجاحظ وأتباعه قوامها الجمل الطويلة ، والنفس المسترسلة ، والاستطراد ، وتوازن العبارات دون سجعها ، والقصد إلى تلهية القراء وإمتاعهم ، وما إلى ذلك من الظواهر التى لا تصف وجهها حقيقياً من النشاط البشرى .

والواقع أن الفكرة العامة عن الضعف الخيالى المدعى إلى جانب الأخذ الوبيل بفكرة الطلاء والتحسين قد أضرتنا بوصف الأدب العربى ضرراً كبيراً ، فمعظم الخصائص التى نتناولها تخيل إلينا أن الأدب العربى عبارة عن تحسينات وتلوينات . ولسنا إذن نعى أنفسنا بكشف مواقف إنسانية متميزة ، وقلّ أن يتصور أدب الأديب أو أدب فترة معينة على أنه موقف إنسانى خاص . ولهذا نقنع بأن نمزق الشعر تمزيق القدماء له ، فهذا مدح وهذا فخر ، أو هجاء ، بدلاً من أن نجمع أشتات ذلك كله لنكون صدى لفكرة واحدة أو مجموعة متقاربة من

الآفكار والمواقف . ولم نعد نشعر شعورا قويا بالحاجة الكبيرة إلى العناء . فالأدب ، في كثير من الأوهام ، ضرب من البساطة الجميلة . وقد أخذت كلمة البساطة سحرا عجيباً ، وكلما استعمل هذا اللفظ زاد بعدنا عن الاستعداد والتفكير ، واستقر في أذهان الكثيرين أن الأدب شيء بسيط على خلاف العلم المعقد . وما دامت هذه حاله فأى شيء أبلغ من تذوقه ، وأن يشعر القارئ أنه يقف أمام محاسن غامضة . ومهما يكن فقد اقترنت فكرة البساطة بفكرة الضعف الخيالي حتى خيل إلينا بين آن وآخر أن الشعر يستطيع أن يكون جميلا بسيطا ، دون أن يكون مظهراً لنشاط خيالي واضح . وعنى النقد التطبيقي والنظري عناية مسرفة بالعواطف والمشاعر . فاذا كنا لا نؤمن بالخيال في الأدب العربي جملة ، وإذا كنا نفهم مصطلح الخيال بطريقة قاصرة فليس أمامنا إلا أن نشحذ عواطفنا ، ونسلمها إلى القراء . ومن القضايا البالغة الدلالة على ما نقول أن كلمة الخيال تستعمل - كثيرا - في أيدي الدارسين عندنا -

للإشارة إلى التهويم والرجيم حيث نفتقر إلى قدر معقول من التحدد . وتستعمل أيضا لتعبر عن شطحات المبالغات ، ومجافاة الحقائق ، وتنكب التجارب واقتناص شوارد الأوهام (١٤)

وخلق بالذكر والمراجعة ، أن هذا الذى يسمى ضعفا خياليا يعبر فى حقيقة الأمر ، عما يسمى فى الاصطلاح الأوربى بإسم « الميول الرومانتيكية » .

وقد تكون هذه الميول شديدة الوضوح فى كلمات بعض الرواد وبخاصة جماعة الشعراء النقاد وهم المازنى والعقاد وشكرى . هذه الميول الرومانتيكية ليست هى كل خصائص الخيال أو كل إمكانياته ، وإنما هى اتجاه من بين سائر الاتجاهات . لكن الذى حدث عندنا هو أن الدارسين الأولين ، أو أكثرهم ، كانوا مشغوفين بفكرة « الحلم » ، و « الغموض » الرومانسى . وإذا نحن درسنا إمكانيات الخيال التى لا تنتهى فسيكون معنى ذلك بدء عهد جديد فى دراسة الشعر العربى .

ونستطيع فى هذا المقام أن نراجع الاستعمالات

الخاصة التي يمكن أن تقصد من وراء كلمة الخيال هذه . فكلمة الخيال قد تعنى في المناقشات النقدية أحد أمور :

«أولها» إنتاج الصور الحسية ، وبخاصة الصور البصرية . وهذا هو أكثر المعاني شيوعاً ، وأقلها أهمية في مقام الحديث عن الخيال كما يقول رتشاردز وقد تعنى كلمة الخيال - ثانياً - استعمال اللغة التصويرية ، فبعض الناس يستخدمون الاستعارة والتشبيه استخدامات غير مألوفة أحياناً ، وهؤلاء نصفهم فنقول إن هؤلاء ذوو خيال ، على أن من الواضح أن هذا الاستعمال ربما لا يقترن بالنشاط الخيالي في معانيه الأخرى . ومن الواضح أن الاستعارة والتشبيه اللذين يمكن أن ينظر إليهما سوياً في هذا المقام يتنوعان تنوعاً عظيماً ، ولهما وظائف غاية في التعقيد والاختلاف .

ثالثاً : وقد تستعمل كلمة الخيال بمعنى آخر ، وذلك هو إعادة تشكيل حالات الناس العقلية ، وبخاصة حالاتهم العاطفية . من ذلك أن يقول الروائي

لناقده : لست على حظ كاف من الخيال حينما يظن الناقد أن أشخاص الرواية لا يتصرفون تصرفات طبيعية ، وقد يستعمل الخيال بمعنى الابتكار ، والربط بين الأشياء التي لا ترتبط بحكم العادة .

رابعا : على أن للكلمة معنى آخر هو تنظيم التجربة من أجل الوصول بطرق معينة إلى هدف معين . ومن ذلك الخيال الذى تقوم عليه الانتصارات الفنية فيما يسمى التكنيك . وهناك بعد ذلك المفهوم المشهور الذى أدلى به الشاعر الناقد العظيم كولردج حين تحدث عن القوة التركيبية الساحرة التى تتسم بالتوازن والمصالحة بين الصفات المتعارضة المتنافرة والمتناقضة . هذا الإحساس بالجدة والحدثة الذى يصحب الأشياء القديمة المألوفة - وهذا النظام الذى لا يستطيعه الإنسان فى حالات كثيرة عادية . وهذا الحكم اليقظ الثابت ، والسيطرة على الذات ، والإحساس بمتعة الموسيقى ، وقوة إحالة الكثرة إلى وحدة ، وتشكيل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة أو شعور واحد سائد .

ومن هذا نرى أن الكلمة ذات استعمالات متباينة ، وأن كل استعمال ربما يجد له شواهد كثيرة من الأدب العربى . والتأليف بين المتباينات وإيجاد الوحدة فى المظاهر المتنوعة المتضاربة له ما يشبه الصدى القريب فى غير قليل من كتابات اللغة العربية . وأقوى دليل على أن كلمة الخيال تستعمل استعمالات رديئة هو ما نراه عند كثير من المحدثين حينما يسمون التصورات الوهمية تصورات حسية ؛ فالنقاد القدماء كانوا أحذق وأبصر حينما كانوا يميزون بين الصور . وحينما كانوا يلتفتون إلى صور مؤلفة من قطع حسية فى حد ذاتها ، ولكنها لا تؤلف شكلا حسياً على خلاف ما ينظر المحدثون .

وهكذا نتبين بعد مراجعة الفكرة الرومانسية ، ومراجعة الخطأ فى تسمية الصور الخيالية صوراً حسية ، ومراجعة الاستعمالات المختلفة لمصطلح الخيال - أن القول فى حظ الشعر العربى من الخيال أكثر ما يكون تشبهاً بالعجلة وخطأً التعميم ، واقتحام المسائل الضخمة بأدوات فقيرة .

وهناك أسباب أخرى تزيدنا استبصاراً بسوء استعمال هذه الكلمة ، من هذه الأسباب ما يقال في الربط بين البيئة ومظاهر التفكير البشرى ، فكثير من الدارسين لا يزالون يخلطون بين واقع البيئة المادية وطبيعة التفكير البشرى في تلك البيئة . وبعبارة أوضح يقولون إن بيئة الجزيرة العربية صاحبة ضاحية ليس فيها غموض ولا ضباب ولا غابات ، ويستنتجون من ذلك بطريقة سريعة ميكانيكية أن التفكير السامى ليس محتاجاً إلى أن يشحذ نفسه أو يقوى تصوراته الخيالية . والواقع أنه لا تلازم ، إطلاقاً ، بين واقع البيئة وواقع التفكير . ولكننا نفترض أن للبيئة المادية أثراً ضرورياً جبرياً ، ونقفز من انبساط سطح الجزيرة وضوئها الغامر إلى نتائج رديئة عن طبيعة الفكر البشرى فيها .

والواقع أن الظاهر العملى للشعر العربى أو كثير منه يحتاج من الدارس إلى صبر غريب من أجل أن يكشف وراء هذا الظاهر حدثاً جدياً أو شاغلاً عميقاً . ولكن هذا الظاهر يغرينا بأن نقف عند

حدود بسيطة ؛ فالأسد هو الشجاعة والبحر هو الكرم
والبدر هو الحسن . وليس في هذا كله أو ما يشبهه
آية جدة . غير أننا لا نتهم تفسيراتنا وأدواتنا بقدر
ما نتهم النص الذى نواجهه . وما دامت الأدوات
التي نستخدمها غير مقنعة تماما فمن أشد الواجبات
لزوما أن نشك في النتائج المترتبة عليها .

إن الذين يدرسون الفنون الإسلامية دراسة
جدية يروعوننا بتأملاتهم الحسنة ويجعلوننا نفكر في
أمر هذا التناقض الغريب بين الصورتين : صورة
الفن الإسلامى من جهة وصورة الشعر العربى من
جهة ثانية . وهذا التناقض بين الصورتين يجعلنا نشك ،
على أقل تقدير ، في فهمنا لإحدى الصورتين .
إن دارسى الفنون الإسلامية يؤكدون بطرق كثيرة
أن الفنان المسلم عنه شيء وراء الوجود المرنى
المحسوس . ودارسو الشعر العربى يقولون إن
الشاعر عنه هذا الوجود المرنى المحسوس (١٥) . دارسو
الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان آمن بوجود جمالى
متميز ، وأنه أراد أن يستكنه عالما آخر كالمثالى .

ودارسو الشعر العربى يقولون إن الشاعر عناه أمر
المعيشة وشواغلها ، وواقعها فى آلامها ولذائدها .
دارسو الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان عناه
الجمال . ودارسو الشعر يقولون إن الشاعر عنته
اللذة . دارسو الفنون الإسلامية يقولون إن الفنان
عناه أمر الكون أو الفلسفة الكونية . ولكن هذه
الفلسفة لا توجد ، كما يزعم الباحثون ، فى الشعر
العربى بشكل قوى ناضج . وهكذا يحار الباحث :
طورا يسمع أن الفنان يقف فوق مستوى الفرد وطورا
يسمع أن الشاعر لا يستطيع هذا ويعجز دونه .
وليس من شك فى أن هذا التناقض غير السائغ
يدفع المعنيين بالشعر العربى إلى مراجعة أساليب
فهمهم ، وبخاصة إذا عرفنا أن التأثرية التى كانت
موضع عنايتنا فى هذا الفصل غزت عقولنا ، وأن
قضايا كثيرة نشأت فى أحضان هذه التأثرية - خليقة
بالمراجعة فى ضوء أدوات أكثر نضجاً . لسنا ننكر
على المخلصين إخلاصهم وذكاءهم ، ولكننا نتطلع
إلى مستقبل أكثر إشراقاً فى فهم الأدب العربى ،
أياً كان موقفك العاطفى منه .

المراجع

- ١ - البلاغة وعلم النفس : أمين الخولى . مجلة
كلية الآداب . جامعة القاهرة المجلد
الأول ١٩٣٩ صفحة ١٠٤ .
- ٢ - فن القول : أمين الخولى ص ١٥١ .
- ٣ - فن القول ص ١٨٠ ، ١٨٩ .
- ٤ - البيان والتبيين . طبعة السندوبى ص ١٣١
- ٥ - أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب .
الطبعة الخامسة ص ١٩٠ .
- ٦ - نفس المرجع ص ١٩٢ .
- ٧ - من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب
ونقده : محمد خلف الله ص ١٢٤ .
- ٨ - الأدب الجاهلى : طه حسين صفحة ١

- ٩ - عمر الدسوقي : الأدب الحديث ج ٢
ص ٢٠٦ .
- ١٠ - مقدمة لدراسة بلاغة العرب :
أحمد ضيف ص ٩٢ .
- ١١ - حافظ وشوقي : طه حسين ص ٢٧ .
- ١٢ - مع أبي العلاء في سجنه : طه حسين
ص ٩٠ - ٩٨ .
- ١٣ - مطالعات في الكتب والحياة : عباس العقاد
ص ٣١٤ .
- ١٤ - حصاد الهشيم : إبراهيم المازني ص ١٩٤ .
- ١٥ - محاضرات في طبيعة الفن ومسئولية الفنان :
محمد النويهي ص ١٧ .

الفصل الثاني

« الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبي »

نقول أحيانا إن الأدب تعبير عن المجتمع ،
فهل هذه القضية واضحة تماما ؟ إننا إذا أخذنا في
تحليلها وجدناها تعنى أشياء متعددة : أولها مثلا أن
العمل الأدبي متأثر بطريقة ما بظروف اجتماعية ،
وثانيها أن هذه الظروف تؤلف - لا محالة - جزءا
من مضمون ذلك العمل . وعبارة الظروف الاجتماعية
واسعة تشمل كل ما يعنى البشر وما يختصمون
حوله . ولكن كلمة «التأثير» هى فيصل المناقشة التى
نحن بصدددها . فهل نقصد إلى التأثير المباشر أم
نذهب إلى التأثير غير المباشر ؟ . الواقع أن الباحثين
المعنيين بموضوع العلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع
يذهبون على الرغم مما بينهم من اختلاف كبير إلى
أن العلاقة غير مباشرة (١) . ذلك أن لدينا أكثر من
خطوة . لدينا الظروف الاجتماعية ، ولدينا بعد ذلك
الموقف السيكلوجى الذى يصاحب هذه الظروف .

ومظاهر الحياة لاتعيش منفصلة ولكننا رغم هذا
نقدر المسافة بين الظرف الاجتماعى وعمل الفنان ،
وبعبارة أخرى إن الظروف الاجتماعية التى تحيط
بالأديب تدعوه إلى التفكير حقا ، ولكن طبيعة
هذا التفكير ليست من صنع الظروف نفسها ،
عمل الفنان ليس محتوما بعله خارجية ، ذلك أن
الإحالة السيكلوجية للظروف الاجتماعية معقدة حقاً .
ومتى تأملنا - مليا - فى هذه الإحالة ذاتها أدر كنا
أن البواعث الاجتماعية مجرد « حافز » ، والفرق واضح
بين مقولتى السبب والحافز . بعض الباحثين يقولون
إن الأعمال الأدبية نتجت عن الظروف الاجتماعية
كما تصدر النتائج عن الأسباب وعلى نحو ما تم
النار المشبوبة عمن أوقدها . ولكن هؤلاء قلة قليلة
لا يعبأ بها ، أما الذين يعبأ بآرائهم ومناقشاتهم
فيذهبون إلى أن مقولة الأسباب لاتنظم عالم الحياة
الإنسانية (٢) ، ولا توضح معنى النص الأدبى . إنما
هنالك حفز أو تأثير غير مباشر أو دافع يستحث
الإنسان إلى النشاط والتفكير ، فإذا نظرنا فيما انتهى

ليه هذا الدافع فربما لا نجد إشارة قريبة إليه . وهذا ما عبرنا عنه بلفظ المسافة . إن السياق الاجتماعي الخاص الذى يحفز الفنان إلى العمل ربما لا يحمل شياً بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل ، ولكنه كثيراً ما يقف عند هذا الحد ، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي . العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليه وينفك عن إساره . وتفسير ذلك واضح إلى حد بعيد ، فكل لحظة غنية بإمكانات لا حصر لها ، وليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد على عكس ما قد يتبادر إلينا ، فالأديب ينتمى - حقاً - إلى طبقة اجتماعية ، ولكن هل لتفكير هذه الطبقة حدود معلومة ؟ وهب أن هناك حدوداً ألا يستطيع الفنان أن يفكر في حدود أوسع منها ، ألا يستطيع أن يخلق الذوق الاجتماعي الذى يمكن أن يستمتع بما يكتب .

إن فكرة التأثير الاجتماعي لها قصة غير قصيرة ، ولكلام أصحابها خلاصة تحتاج إلى الحذر . هذا تين

يعتقد أن كشف هذا التأثير يجعل معنى الأعمال الأدبية واضحة دقيقتاً ! والوضوح والدقة مطلبان عزيزان. ولكن هل نستطيع أن نسلم بمنطق تين في هذا الموضوع. وهل يمكن القول بأن هذا الموقف يتطلب هذا النوع من الكتاب. أليس لكل موقف أكثر من ترجمة أو تأويل. هناك عوامل ثلاثة يشير إليها تين ولكن عاقبة هذه العوامل أو نتيجتها مختلفة عنها اختلافاً نوعياً واضحاً. وهذا ما فطن إليه سانت بييف أول ناقد لتين حين قال إن الفنان يتحرك في حرية كاملة (٣). ولكن هذه الحرية كانت مناط سخرية الاقتصاديين الجبريين على الخصوص ، فقد قالوا مراراً إن الأساليب الفنية من الممكن أن تعزى إلى رد فعل طبقى فى داخل موقف اقتصادى. ولكن هل نجح هؤلاء فى وصف العملية التى تترجم رد الفعل الطبقي إلى عمل فنى من نوع خاص. لقد ذهبوا فى التفسير شططاً، وافترضوا أسبقية التأثير للأسباب الاقتصادية، واختصروا المركب الثقافى فى عنصرين اثنين فقط، وتجاهلوا ما يمكن أن يكون للموقف الاقتصادى.

من ردود أفعال كثيرة ، وتجاهلوا أثر العوامل الثقافية التي تسهم في تكوين القوالب الاجتماعية والاقتصادية ذاتها .

وثار كثيرون على هذا الفهم ونادوا ان باعث الخلق نفسه - لالظروف الاجتماعية أو الاقتصادية - هو الذى يحول الإمكانيات الثقافية للظروف الاجتماعية إلى أعمال فنية من نوع خاص (٤) . قالوا إن الفن قدرة دائبة في الإنسان نفسه لا ترجع إلى ظروف اجتماعية أو حضارية ، واستشهدوا على ذلك بمفارقات كثيرة بين الأعمال الأدبية وظروفها .

لقد أكد هؤلاء الناثرون أن العمل الفني ليس انعكاساً ، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية ، ومن ثم يسهم في تكوين المجتمع . وبعبارة أخرى إننا نتحدث عن المنابع الاجتماعية للأدب ، ومن باب أولى أن نتحدث عن المنابع الأدبية للمجتمع وظروفه . ولكن كيف السبيل إلى إدراك أصالة العمل الفني ومعرفته الخاصة به التي لا يستقيها من خارجه ؟ هل نترجم العمل إلى منطق الدعاية

أو المقال أم هل نستقى هذه المعرفة بطرق استايطيقية ؟
لنحاول هنا أن نركن إلى بعض الأمثلة . إننا نجد
الباحثين يستشهدون بالشعر العربي على قضايا —
درسوها ومحصوها في كتب التاريخ المختلفة ، هؤلاء
مقصرون في حق التاريخ والشعر معاً . هؤلاء لم
يبحثوا عما أعطاه الشعر ، أو لم يؤمنوا بالمعرفة
الأصلية التي يصح أن ينطق بها الشعر . ولو قد جعلنا
الإدراك الجمالي وسيلة إلى كل خبرة ممكنة لبانت لنا
من الثقافة الإسلامية وجوه لا تخطر لنا الآن .
إن ما يعطيه الشعر ليس شيئاً من وادي الأخبار
السهلة المباشرة التي يستطيع القارئ تبيانها في المعنى
النثري . ذلك أن الشعر كيان ذو شكل لا تنفصل فيه
المادة عن الصورة . وكل معلومات تعتمد على تمزيق
هذه الوحدة يجب أن تحارب بشدة ، لأنها تعني
تجاهل فاعلية الشعر ؛ وتؤكد وجود معلومات خارجية
لا حاجة إلى توكيدها . ومن خلال الخبرة اللغوية
الجمالية يجب أن نفهم ما يحتويه الشعر ، ومن خلال
هذه الخبرة نفسها ينضج فهمنا للظروف الاجتماعية

والاقتصادية . وربما حان الوقت لكي نتصور النشاط الحضارى . الذى يمكن أن يتحدث عنه فى الشعر العربى . وثيق الصلة بمجهر الشكل الفنى ، ولا يجدى فى استخراج مجرّد قراءة الآثار الفلسفية أو مظاهر الحياة المعاصرة . فما يقدمه عالم الاجتماع أو دارس الفلسفة لا يعدو أن يكون مادة أولية يتناولها الدارس - كما تناولها من قبل الشاعر - بالاختبار ، مستعداً ، على الدوام ، لتعديلها أو العدول عنها ، متى كان نظام الشعر من حيث هو شكل مستقل داعياً إلى ذلك . معرفة حقائق اجتماعية أو قراءة أفكار حضارية فى العمل الأدبى لا تنفصل - بحال ما - عن البصر بشئون الشعر المعقدة مثل الرمز ، والاستعارة ، ومواضع الكلمات ، وتفاعلهما ، وتميز الكل من مجموع أجزائه ، وما يجرى فى أثناء ذلك كله من معنى فوق المنطق ؛ والإشارة المحددة . فالحاجة إلى التحليل الاستطابق إذن حاجة ماسة أياً كان الغرض الذى تسعى إلى تحقيقه .

ولكن هذا القول ما يزال يبدو غريباً ، لأننا

نعتقد أن الخصائص « الشكلية » في العمل الأدبي يمكن أن تدرك منفصلة عن معناه ، وكثيراً ما قال بعض الدارسين إن الشكل يمكن أن يقارن بالتكنيك الذى يتبعه اللص فى سرقة المنزل . يستطيع هذا التكنيك أن ينتزع إعجابنا ، ويظل عمل اللص منكراً قبيحاً . ومعنى ذلك بعبارة أخرى أن الشكل - فى العمل الأدبي - لا يؤثر فى المعنى ، ولا يؤثر المعنى فيه ، وأن من الممكن أن يمتدح عمل ما من حيث شكله ، وأن يعاب من حيث مضمونه ، أو أن يقدر مضمونه ويعاب شكله . فالشكل والمضمون هنا لا يتداخلان ولا يتفاعلان . والشكل - بداهة - هو قوة المضمون ووحده وتركيبه ، وليس قلبه أو وعاءه الذى يحفظ فيه . وإذا تحدثنا عن معنى أدبي دون رجوع إلى هذا الشكل فنحن نخطئ الطريق إليه ونحول العمل إلى مادة إخبارية .

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الواقع عن مفهوم الخلق تصور بعض الباحثين أن من الممكن أن يكون النص الأدبي ذا أصالة فى التعبير عن

الحضارة دون أن يكون مشهوداً له بالقيمة من حيث هو فن . وتصوروا كذلك أن من الممكن أن يتم العمل تمثل جانب حضارى - تمثلاً خلاقاً - دون أن يكون تاماً أو ناضجاً من وجهة التركيب الشكلى . العمل الأدبى يكتسب قيمة فى الدلالة الحضارية من خلال ما نسميه الشكل . فالشكل الناضج يعنى - بعبارة أخرى - أن الفحوى ليست مستوردة من الخارج وأنها لا يمكن أن تشرح فى حدود أشياء سابقة . الشكل يحمل من المعنى والقيمة ما لا يستطيع كشفه من خلال مظهر آخر من مظاهر النشاط .

من خلال القيم الاستيطيقية يمكن أن يتغير فهمنا لمعنى التقدم السياسى والعدالة فى بيئة معينة ، ولكن ما يحدث فعلاً هو أن الباحثين يختارون أعمالاً معينة ، ويعتبرونها - خطأً أو صواباً - أشبه بزجاج النافذة الذى يشف عما وراءه . وهذه الشفافية المزعومة هى وجهتنا ، أما إذا لم يكن العمل « شفافاً » فإن الباحث - فى الحضارة - يولى ظهره للعمل أو يسلمه إلى الفنانين والنقاد والاستاطيقيين . إنه يتجاهل

الدلالة أو الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي.
ولكن شئون الكثافة إنما تتضح لدى بصيرة استاطيقية.
ومن ثم يتبين لنا أن المعنى والقيمة لا ينفصلان .

وربما تكون هذه الملاحظات المركزة مقدمة كافية
للنظر في بعض اتجاهات الدارسين للأدب العربي .
لقد أخذوا على الشعر قصوره في تصوير الحياة
الاجتماعية . وكان أستاذنا المرحوم أحمد أمين يعد
هذا التقصير جزءاً من جناية الأدب الجاهلي على
الأدب العربي - وسارت هذه الفكرة سيرتها ،
وعادت إلى الظهور أكثر من مرة . وما يزال شعار
كثير من الدارسين الآن أن الشاعر العربي انفصل في
كثير من الأحيان عن المجتمع ولم يكن متضامناً معه .
وقد كتب أستاذنا الدكتور طه حسين - على الخصوص -
في مقامات عدة يفند فكرة الانفصال هذه . وعرض
في مقال مفصل من كتابه « ألوان » لتاريخ الشعر
العربي ، ورأى فيه آثار الصلة بأنظمة متفاوتة من
الحياة . ومنطقه في هذا السبيل منطق تاريخي يستخرج
من الشعر العربي الظروف التي يمكن أن يتصل بها ،

ولا يفرض عليه مطالب خاصة ، ولا يهتمه اهتماماً
صادراً عن الطموح الاقتصادي والاجتماعي . والنظرة
التاريخية - في رأى كثيرين - مشبعة بروح السلام .
ومن الخطأ وفقاً لمنطق هذا الرائد العظيم أن نخلط
مطالب حديثه بمطالب أخرى قديمة ، وأن نأسر
الشعراء في قوالب مفضلة لدينا الآن ، وأن نلومهم
لأنهم لم يفكروا على النحو الذى نحب ، أما أن تكون
فلسفة الشاعر من جنس فلسفتنا وأن تكون بواعثه
من جنس البواعث المفضلة لدينا فليس هذا بالشئ
الذى يعيننا من دراسة الأدب العربى - .

ومهما يكن فقد أريق مداد كثير عن الصلة بين
الأدب العربى والحياة ، وظهر الخلط المنفر بين
الباعث على قول قصيدة وطبيعة القصيدة ذاتها . وكثير
من القصائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن
علاقات اجتماعية « غير سليمة » فكيف يستقيم فى
رأبهم أن ندخل عليها بقلب سليم . ونحن نخلط على
هذا النحو بين سيرة الشعراء وشعرهم . نعم لقد جروا
فى ركاب الولاة والوزراء ، وبحثوا عن الجوائز ،

وحاولوا إرضاء طبقات معينة من الحكام ، ولكن هذا كله يؤلف جزءاً من حياتهم كبشر ، وربما لا يؤلف جانباً هاماً من حياتهم من حيث هم شعراء . ولكن العلاقات الاجتماعية العفنة من مثل التكسب بالشعر ضيعت وأفسدت كثيراً من أحكامنا على الفن ، وتحليلنا له ، وأصبح من الشائع في كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربي القديم باعتباره صناعة أو حرفة . وأقصى انتصار تحققه الحرفة هو المهارة الأدائية ذات الطابع الميكانيكي (٥). وعلى هذا النحو ضاع في رأيهم كل معنى للوجدان والحرية .

وقد حاول أستاذنا الدكتور طه حسين أن يذود عن الشعر هذا الضرب من التفكير ، وفرّق بين المدح من حيث هو باعث ، والقصيدة من حيث هي فن . وكان حريصاً على أن يقول إننا أصبحنا لانكترث بالمدح والممدوح فقد ذهب كلاهما مع من ذهب ، وبقي أمامنا هذا الفن الرائع .

فكرة الغرض إذن تضللنا غير قليل ، ولانكاد نقرأ في القصيدة إلّاماً يتفق مع « الغرض » ، ولا تفتح

عقولنا - بسهولة - على غير الأمارات الدالة عليه ،
فإن بقي بعد هذه الأمارات شيء سميناه في راحة
رخيصة جمال الألفاظ . كان الدكتور طه حسين
يسلم بأن الشعر يبيع كما تباع البضائع ولكن هذه
الواقعة لا تؤدي إلى حكم دقيق على طبيعة الشعر
أو قيمته الصحيحة . فالقيمة بمعزل عن الغرض ،
أو هي تطوير جوهرى له . هب أن أبا نواس يقول
في غلام إن حواجه منمقه مثل حرف النون . هنا
يستوقف الدارسين فساد الحياة الاجتماعية التي يشارك
فيها أبو نواس ، والغرض الذى يقصد إليه أبو نواس ،
أما الشعر نفسه وكيف قال أبو نواس الشاعر هذه
الصورة ، فهو مالا يخطر ببالنا لأننا لا نفرق دائماً
بين البواعث والفن . ولو قد بلغنا من ذلك قدراً
صالحاً لوسعنا أن نفرق بين ما تحمله هذه الظاهرة
الاجتماعية من اللذائذ الحسية الشاذة وما يؤديه هذا
الوصف من تجريد بالغ غامض لا يمكن أن ينكشف
مادماً مشدودين إلى الغرض أو الباعث الاجتماعى -
ولكن مثل هذا النموذج كفيل بأن يذكرنا بأن كثيراً

من الشعر يمكن أن يبسط تبسيطاً مسرفاً في ظل العناية غير البصيرة بالحياة الاجتماعية ومشاركة الشاعر فيها . لقد تذكرنا أن الوسط الذي يعيش فيه الشاعر هو الوسط الاجتماعي ؛ ونسينا أن هذا وسط غير مباشر ، أما البيئة المباشرة للشعر حقاً فهي تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان ، فالشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون من الطبيعة والمجتمع . وإذا كان أبو نواس يعبر - كما يقول الدارسون - عن غرض منكر حديث فان ما يعنينا في دراسة شعره هو كشف التطور الذي أحدثه هذا التعبير في التقاليد الجمالية للشعر العربي .

الشعر العربي ينبغي أن يميز من العلاقات الاجتماعية المحمودة والمذمومة . يجب أن نعرف متى نسقط فكرة الغرض من حسابنا ، ومتى تم لنا ذلك فسوف نسخر من كثير من الألفاظ التي نتداولها لأنها أقصر من أن تؤدي إلينا فهماً مقنعاً . وما أكثر ما نقول هذه مبالغات الشعراء ، نغني بها أن الشاعر أراد أن يرضي المملوح فعدل عن القصد في الشاء ، فهل يحمل هذا الكلام

مهمة الكشف والتوضيح ؟ لماذا لا نفطن إلى سذاجته ؟
لقد امتلأت عقولنا بالغرض ، والعلاقات الاجتماعية
التي ننكرها ، ثم نظرنا إلى الشعر فلم نستطع فهمه بمجزل
عنها ، بل حملناه عليها حملا ، ولم نستطع أن نفقد في
طبيعة الشعر لأنه - في وهما - مجرد تعبير عن
مدح ذميم .

يقول المتنبي :

لم يحك نائلك السحاب وإنما
حمت به فصيحها الرضاء ،

أما أنا فوائق من أن فكرة الغرض لا تشرح
تفكير المتنبي ، وليست المبالغة إلا لفظاً يعمى علينا
صعوبة فهم مثل هذا الشعر . كان من حق الشاعر أن
يقول جودك كالسحاب ، ولكن المعاني تستنفد ،
وليس أمام المتنبي إلا أن يأخذ شيئاً شائعاً في الشعر
القديم ، فيقلبه ويعبث به ، وهذا هو التلفيق . ولكن
في وسع القارئ أن يسأل وما نوع هذا التلفيق ؟
إننا ما زلنا عند نقطة البدء في تفهمه ، ولكن الغرض

الاجتماعى هو السيد المطاع ، وظروف القصيدة
هى التى تحكم فى أمور الفن وتحليله .

إن الغرض مفهوم قد يخرج عن طبيعة الشعر ،
ولكنه يزحف دائماً على عقولنا ، ومن ثم خيل إلينا
أننا نصف الشعر العربى فى العصر الجاهلى حين نقول
إن الشاعر العربى لسان القبيلة ، يسجل مآثرها ،
ويدافع عنها فى المواطن التى تحتاج إلى دفاع . ونظّل
نجرى فى هذا الميدان ، فنعرض لدفاع الشعراء بعد
الإسلام عن مذاهبهم الدينية والسياسية ، واختصاصهم
حولها . هذا حق . ولكنه يخيل إلينا أن حياة الأدب
العربى هى الحياة الاجتماعية والسياسية التى تحيط به ،
لا تختلف عنها فى شيء ، وكتب التاريخ إذن هى
السبيل إلى فهم الشعر . إن حياة الأدب العربى تتصل
بحياة القبيلة وهموم الأحزاب ونصرة العلويين
والعباسيين والأمويين وخدمة مرافق الدولة . ولكن
ينبغى أن نتذكر هنا قضايا أساسية . إننا نبحث فى
الشعر عن قضايا وأغراض صورت فى كتب أخرى .
ونحتاج لذلك قائلين فى دهشة أليس الأديب صورة .

لعهصره ومرآة لبيئته . على هذا النحو نتصور الأدب العربي سجلاً - كما ذكرنا من قبل - ولا نبحث عن آثار الجدة والمغايرة بينه وبين مصادر علمنا بشئون الحياة من حوله . ولا نشك في جدوى تتبع الانعكاسات على فهم الشعر . إن مهمتنا الحقيقية هي كشف المفارقة بين النص وظروفه . إذ ذاك نبحث عن أهمية الشعر . وليس معنى هذه المفارقة أن الشاعر خارج على العرف الاجتماعي والسياسي كما خرج الصعاليك وغيرهم من الطوائف بعد الإسلام ، ولكن المعنى الأساسي هو أن الشاعر لا يكتب القصيدة من أجل الوفاء بالمدح والهجاء والمناصرة والدعاية والفخر فحسب ، بل يكتبها من أجل أن يخرج من هذه الدائرة الضيقة أيضاً . ففي الفن عملية تحول وهدم وإعادة بناء . الشاعر يكشف المعنى الذي يذيب « الغرض » السابق ، ويجعله مجرد عامل يساعد العقل على إحداث تفاعلات في عالمه الجديد .

ولكن المحدثين ظلوا يحققون ما قاله الأقدمون . حدثنا المتقدمون أن الشعر ديوان العرب . ثم جاء

المعاصرون فرأوا في نظرية المرأة تأييداً جديداً لهذه القضية القديمة . وجدير بالذكر هنا أن نقطة البدء في هذه الدراسات الحديثة يمكن أن تعد - بحق - هي كتاب الأدب الجاهلي لأستاذنا الدكتور طه حسين .. لقد التفت الدكتور طه حسين إلى شيء من المفارقة بين الشعر العربي والحياة الجاهلية ، واتخذ من هذه المفارقة سبباً لإنكار الشعر الجاهلي يضاف إلى أسباب أخرى . قال إن الشعر المنسوب إلى ذلك العصر لا يصور غير قليل من الحياة العربية ؛ فليس فيه أثر من الدين ولا بعض مظاهر الحياة السياسية والاقتصادية فضلاً عن العقل العربي الخصم الذي تحدث عنه القرآن الكريم . ومن الضروري وفقاً لهذا الموقف أن يكون الشعر والحياة شيئاً واحداً ، أو أن نقضى في أمر الشعر بما علمناه من مراجع أخرى أجنبية .. ومهما يكن فقد كان ذلك البحث بدء الاهتمام الشديد « بالحياة » التي تحيط بالنصوص الأدبية . وبعبارة أكثر صراحة بدأ الاهتمام بالحياة الاجتماعية - بأوسع معانيها - يغزو عقول الباحثين على حساب الشعر نفسه ، وعلى حساب مفهوم الحياة أيضاً . ويظهر أن

الظروف التي نشأ فيها تاريخ الأدب العربي ، ودراساته الحديثة ، تكشف هذا بوضوح . لقد تعلمنا أول الأمر على أيدي المستشرقين الذين أسهموا بنصيب كبير في تجلية الحياة العربية من نواحيها المختلفة . ولكن هؤلاء المستشرقين يعينهم ، أكثر ما يعينهم ، الخبرة بالحياة وتطوراتها . معظم المستشرقين ليسوا دارسي فن بالمعنى الدقيق . نحن لا ننكر أثرهم في كشف معالم من الأدب العربي ، ولكننا نظن أن الصفة الغالبة عليهم هي صفة الرغبة في العلم بالحياة العربية ، وهذه الصفة متميزة من المطالب التي ينبغي أن تتوفر لدارس النص الفني .

وقد أخذنا نظن ، بناء على ذلك ، أن المناهج التي نحتاج إليها لا تعدو المناهج العلمية العامة ، أي التعليل العلمي والبعد عن الخرافة ، وربط الظواهر بعضها ببعض بطريقة مقنعة واضحة ، واستخلاص التشابهات ، والإيمان بالتطور لا بالقفز وما إلى ذلك . وأخذ الرواد يحلون تلك الروح العلمية محل النقد اللغوي الذي كان يعنى به شيوخ الجامعة القديمة . وأدركوا أن الفن محتاج إلى شيء آخر فهبت

التأثرية لتسد النقص الذى يواجه المؤرخ المعنى بالعلم وطرائقه .

ومهما يكن فقد زحفت الدراسات التى تلت كتاب الدكتور طه حسين فى نفس الطريق ، وأخذنا نهتم اهتماماً شديداً بتسجيل الشعر العربى لظواهر الحياة ، ونعد هذا نصراً مبيناً . وأسفرت هذه الطريقة عن أسئلة معقدة . ذلك أنها أوحى إلينا أن الشعر انعكاس للحياة ، وأنه طائفة من الأفكار والمعتقدات المحدودة . يعنى أننا وضعنا موضع التنفيذ كلمة القدماء بالمأثورة . وتسألنا فى ذلك بروح العلم ، وظل اهتمام الدارسين للغة العربية وآدابها يعانى من سيطرة هذه الروح العلمية المنسوخة ، وفاضت الكتب والمطولات والمختصرات بالحديث عن المؤثرات . فإذا درسنا الأدب العربى الحديث مثلاً وجدنا بعض المؤلفين - على الأقل - يتحدث عن أشياء كثيرة مثل نهضة المرأة ، الانتعاش الاقتصادى ، إنشاء الجامعة ، الاهتمام بالتعليم ، الترجمة ونشر الكتب إلى آخر هذه المظاهر التى تؤلف المادة الأولية للثقافة . وبديهي أن

هذه الخطة تجعلنا نتقصى في الشعر الحديث مظاهر العناية بالجامعة والتعليم والترجمة ونهضة المرأة وانتعاش الحياة الاقتصادية . وبفضل عنايتنا بتلك المفردات الأولية ننصرف عن تتبع روح الثقافة التي يعطيها الشعر بدرجات مختلفة باختلاف روعته من حيث هو فن . وبعبارة أخرى نقرأ كل هذه المفردات دون أن نخرج بتصورات عامة أساسية عن اللاشعور الجمعي الذي يقرؤه الفنان ويضيف إليه . الشعر إضافة حقيقية إلى الثقافة - ولكننا نحيله في كثير من الأحيان إلى إخبار أو إعلام أو إذاعة لأفكار موجودة في مناطق أخرى - وهذا ما عنيته حين قلت في صدر هذا الفصل إننا نغفل فاعلية الشعر ، وأن هذه الفاعلية الثقافية لا يمكن أن يعثر عليها بمعزل عن حساسية خيالية وقدرة واضحة على متابعة الشعر من حيث هو نشاط استاطيقي .

فكرة الغرض ما تزال حية ، فالدارس الذي تعنيه فلسفة اجتماعية يتشبث هو الآخر بها . وبدلاً من أن يقول الناقد القديم هذا مدح وهذا فخر وهذا

هجاء يقول الناقد الحديث كثيراً هذا منفصل عن الحياة أو متصل بها . وأصبحت كلمة الانفصال عن الحياة تستعمل كثيراً في وصف الأعمال الفنية . ومن الواضح أننا نعني بهذه العبارة شيئاً واحداً هو أن العمل الأدبي لا يحقق تصوراً ناضجاً للحياة الاجتماعية . والباحث الاجتماعي له عذره إذا هو جعل همه بيان التخلف الذى يشكو منه هذا الشعر وذاك الشاعر . ولكن الذى يدرس الشعر ويجعل التحليل همه مضطر إلى العناية بأمر الشعر نفسه . وسواء أكان الشعر يرضى فلسفته أم كان مناقضاً لها ، إنه لا يدرس اقتصاداً أو سياسة أو اجتماعاً ولا يوازن بين الآراء الناضجة والآراء الخاطئة من هذه الجهات ، حقاً إن ذلك قد يمس عمله من حيث هو دارس أدب . ولكن تقييم النص من حيث هو فن عمل أوسع وأعقد من ذلك بكثير . إننا ننكر مثلاً من الناحية الاجتماعية الشخصية السلبية الراكدة ، ولكن الفنان الناضج يستطيع أن يعطى لهذه الشخصية أبعاداً ومفاهيم غنية تجعل صورتها هامة ومفيدة لنا فى تكويننا الاجتماعى بطريقة غير

مباشرة . إن الفنان قد يعبر عن التناقض والانہيار .
ولكن الفنان يستطيع أن يعطى لكل ظاهرة « دلالات »
تجعل وجودها جديراً بالتأمل . حقاً إن الكاتب ربما
لا يعبر عن قضية واضحة ولكنه مع ذلك قد يوفق
توفيقاً كبيراً . وكل توفيق فني يعتبر توفيقاً في كسب
الحياة . إن النضوج الفني لا يتعارض البتة مع مطالب
الفهم الأمين . ولكن قياس الأغراض بعضها إلى
بعض ليس يفيد في توضيح شئون الشعر دائماً ،
وبعبارة أخرى إنه يجعل الدراسة كلها ترديداً لموقف
واحد رضينا به وآمنا بصلاحيته .

ولهذا الترديد مكانه وأهميته التي لا جدال فيها ،
ولكن التحليل الموضوعي للشعر ذو مطالب أخرى
يجب ألا تنسى . الشعر عالم واسع ، وأنواع متباينة .
ونحن أحوج إلى أن نعرف ما قاله الشاعر منا -
إلى أن نسأل عما لم يقله .

ومهما يكن فقد تجنب بعض الدارسين هذا
الطريق ، وقاسوا الشعر كله بمقياس واحد ، وظهرت
آثار هذه النظرة في القسوة التي عوملت بها آثار كثيرة ،

بل فترات أدبية كاملة كالرومانسية . فقد كانت فكرة الانفصال عن الحياة تتردد في وصفها بين وقت وآخر . واعتبر هذا الانفصال مسئولاً عما في الشعر من غموض . بل ربط الدارسون بين الانفصال والاهتمام بالطبيعة . وكانت جماليات اللغة كلها في هذا الشعر ، وفقاً لهذه النظرة ، صدى الانفصال الذي عانى منه الشاعر . وسمى بعض الباحثين النشاط الجمالي في هذا الشعر باسم « البلاغة الزخرفية » . ومن ثم أهملت كثافة اللغة ، واعتبرت مجرد أوهام معزولة . وبعبارة أخرى أهمل الدور الذي أداه شعراء الرومانسية في تاريخ الشعر العربي ؛ فقد حققوا نصراً رائعاً حين أعادوا إلى الشعر العربي جانب القلق والألم من تجاربنا ، وباعدوا بيننا وبين هزال الرضا والسرور ، فضلاً عن أنهم أذابوا الانفصال بين الإنسان والطبيعة ، ورأوا أن النهوض بالشعر يجب أن يبدأ بكسر هذا الحاجز . فالسبيل إلى فهم هذه الحركة هو أن نقارنها بما سبقها وأن نتبين القيم التي مهدتها للحركات التي جاءت في إثرها . وقد حارب الرومانسيون بشعرهم فكرة الغرض المحدد التي أهتمت كثيراً من العقول ،

ومن ثم جاءت لغتهم كثيفة لا تشير ، في سر ، إلى
شيء خارجي واحد .

لكن التناول الاجتماعي ظل يتهم شعراً كثيراً بأنه
ذاتي ، ويرى أن الأدب « الواقعي » وحده يفوق
الذات ، ويوزع السلطة بين الذات والموضوع
توزيعاً عادلاً بعد أن ظل الأديب آماداً طويلة
يستمع إلى صوته ، ويكتفى بقراءة الطبيعة والمجتمع
من خلال ذاته فقط (٦) . عبارة كهذه مؤداها بسيط
هو أن اهتمامات الأدب الواقعي هي ما يصح أن
يسمى موضوعات ، وأن الاهتمامات التي لا تسير في
ركابها ، ولا تشبهها شياً واضحاً ذاتية أو شخصية .
ومن الواضح أن هذه العبارات ليست خليقة بوصف
الأدب الواقعي ذاته ، فقد توزعت السلطة بين بعدين
أو أكثر في كل أدب عظيم . والواقعية ، من أجل
ذلك في رأى بعض الباحثين ، ليست مصطلحاً نقدياً
مفيداً .

ومغزى هذا كله أن هناك تقديرات اجتماعية معينة
تأخرت بفهم الأدب قديماً وحديثاً ، ولنضرب لذلك

بعض الأمثلة الأخرى. قال المتقدمون إن الشاعر الذى يقتصر على التشبيب ووصف الهاجرة والفلاة والماء يتأخر فى رتبته عن طبقة الفحول . وهذا هو الحكم الذى تجده فى كتاب الشعر والشعراء . بل إن النقاد القدماء أنفسهم تصوروا الشعراء على أنهم « طبقات » ، واهتموا بالمفاضلة بين الشعراء اهتماماً ينافس التحليل الدقيق . فشاعر أفضل من شاعر لأنه أكثر وفاء بما يتخيله النقاد من مطالب الحياة والمجتمع . وشاعر أفضل من شاعر لأنه أكثر وفاء بما يتطلب السامع فى مثل مقام الخليفة أو الوالى . ومن حولهما جماعة من الراغبين فى المتعة والفهم الواضح السريع واستثارة المشاعر . ولم يخطر لأحد من النقاد أن الشاعر إنسان يعيش فيما يشبه التوتر بينه وبين المجتمع ، وأن مظاهر الاستجابة إلى تقاليد المدح والرضا والتفاهم ينبغى ألا تذهب بنا بعيداً .

أضر التفكير الاجتماعى الضيق بعقول النقاد ، وعاق دون الوصول إلى دقائق الفن الصعبة فى كثير من الأحيان . وفهموا أن الشعر ضرب من التمجيد والتزيين والترويج . ولم يقرأوا فى التراث شيئاً أهم من ذلك

كله . وتلك هي الوظيفة الأساسية للملقاة بين أيدينا .
 وظهر أثر هذا الفهم في مناطق مختلفة ؛ فالتفكير
 الاستعارى المعقد الذى يسم الشاعرية في كثير من
 الأحيان اعتبر ضرباً من إلحاق الناقص بالزائد ،
 والقليل بالكثير ، والأدنى بالأعلى . كذلك احتفل
 النقاد أيضاً منذ وقت بعيد بصفة الاستيعاب ، استيعاب
 الصفات . والاستيعاب يقترن في الأذهان بأحصاء
 المحاسن والمساوىء ، بحيث لا ينسى الشاعر فضيلة
 أو رذيلة مطلوبة . وإلى جانب الاستيعاب أحب النقاد
 التوكيد في شتى معارضه ، في تركيب الجملة ، وفي
 التفكير الأدبي التصويرى وغير التصويرى . وهذا
 التوكيد أو التحقيق قد يكون معنى مثقلاً بالأخطاء
 لأن الشاعر أو الناقد المعنى به قد يغفل ما في المعنى من
 تموجات دقيقة تستعصى على التقرير . وليس التوكيد ،
 فيما يظهر ، إلا ظاهرة تؤكد مفهوم المديح والهجاء ،
 والذهاب بهما إلى أبعد حد ممكن . وليس أدل على
 رسوخ هذا المفهوم في عقولهم من وصف المعنى بأنه
 شريف وجليل كما يوصف الرجل في الحياة ، واعتبار
 هذا الشريف بمثل اعتبار مكانة الرجل المرموق . ومن

ثم تضيع معالم أفكار وتصورات لاحتها . حقاً إن فكرة التمجيد غزت عقول الشعراء قديماً وحديثاً حتى رأينا من يتعرض للطبيعة « يمدحها » كما يمدح البشر . ولكن هذا لا يؤدي إلى النتائج المتوهمه في عقولنا كثيراً ، فلكل غرض يعيش في الذهن ما يحبه وما يميته ، ودافع الحياة يختلط بدافع الموت . ويجب أن نفرغ من فساد هذه الأغراض وعجزها عن مواجهة الشعر العربي على الرغم من اعترافنا بكثرة التمجيد أو المدح فيه . ولكن الغرض ، كما حاولنا أن نقول ، مفهوم ذو حدين ، وعلى الناقد أن يستعملهما معاً في حذق وأمانة .

وفي العصر الحديث اهتم كثير من النقاد بالتمييز بين العاطفة الشخصية والعاطفة الاجتماعية ، وتحذروا عن أثر الفن في حفظ الإنسان لذاته ونوعه وبجثته عن حياة أفضل ، وظهرت بوضوح عاطفة البحث نحو إصلاح الحياة ، وحاول بعض الباحثين ، كما رأينا ، أن يقول إن البراعة الفنية لها معادل اجتماعي . ولا شك أن الفن له قيمة أخلاقية واجتماعية ، ولكن

هذه القيمة متميزة كما يقول رتشاردز من التوجيه المباشر . يقول إن أسلوب الشعر في تكيف هذه القيم لا يقوم على الشرح والبسط ، وإنما يقوم على أساس أعم من توسيع العقل (٧) ، وإفساح المجال أمام حساسية الإنسان . وقد وصف رتشاردز تولستوى وغيره من ذوى المطالب قائلًا إنهم تصوروا القيم تصوراً ضيقاً تعوزه الرحابة ، وتصوروا الأخلاق كذلك تصوراً ساذجاً .

إذا نظرنا إلى الشعر من وجهة نظر المطالب المحددة بدا لنا أقل فائدة من العلم والأخلاق والفلسفة الاجتماعية . والحق أن الشعر لا يستطيع أن يحل محل أى نشاط آخر مفيد . وكذلك لا يستطيع كل بحث اجتماعى أو خلقى أن يحل محل الشعر ، أو يفاوضنا عنه . إن فكرة المطالب تنافى الشعر من حيث أنه نشاط يتأبى على التجريد . ومن خلال تمرد الشعر على وحدة المطلب المباشر ، أغنى من خلال أداء الشعر لوظائفه الاستيطيقية يودى وظيفة هامة للحياة . فالوظيفة الحيوية تعتمد على الوظيفة

الاستيطيقية . ومن الممكن إذن أن نقول إن الشعر
يخدم ألوان النشاط على نحو ما يستطيعه الفن الكامن
فيه . فالشعر من حيث هو شعر ذو خصائص
استيطيقية ، وهذه الخصائص هي التي تحدد ذلك
التأثير وتوجهه (٨) .

المراجع :

René Wellek & Austin Warren : Theory of — ١
Literature, London, 1954 p. 102.

٢ — عبد السلام القفاص : الأنا والآخر على
ضوء الفنونولوجيا والتحليل النفسى . مخطوط
ص ٢١٦ .

R. W. Stallman : Critiques & Essays in — ٣
Criticism, Ronald Press, New York, 1949 p. 421-452.

Edward B. Henning : Patronage & Style in — ٤
The Arts : A Suggestion Concerning Their Relations.
Journal of Aesthetics and Art Criticism, June, 1960.

٥ — مبادئ علم الحبال تأليف شارل لالو

ترجمة مصطفى ماهر مراجعة يوسف مراد . دار
إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥٩ ص ١٥٢ ، ١٥٣

٦ - الأدب الواقعي : يحيى هويدي مجلة
الرسالة الجديدة : العدد الخامس والثلاثون أول
فبراير ١٩٥٧ صفحة ١٩ .

I. A. Richards : Principles of Literary Cri- — ٧
ticism p. 65.

Murray Kreiger : The New Apologists for — ٨
Poetry : University of Minnesota Press, Minneapolis,
1956 p. 168.

الفصل الثالث

« التحليل النفسى وأثره فى مفهوم المعنى »

كشف فرويد عن المعنى والبواعث في مجالات
درج العلم على النظر إليها بعين الريبة ، وتجريدها من
كل معنى ، وإنكار حقها في الاهتمام العلمى باعتبارها
قافهة وأدنى من أن يتنازل بالنظر فيها ، أو اختزلها -
حين حاول تفسيرها - إلى عوامل فسيولوجية ،
وجردها عن مغزاها الإنسانى . كشف فرويد عن
المعنى فى مجالات اللامعقول ، والحلم ، واختلالات
النفس ، وأمراض العقل ، والسقطات غير المقصودة .
ولم تعد هذه الظواهر أفاعيل قوى سحرية غير
منظورة ، ولم تعد من قبيل التوازى النفسى الفيزيقي
الذى يمتنع على البرهان . بل أصبحت حافلة بالمعنى ،
فما يفعل الإنسان شيئاً عبثاً . وهذا هو مبدأ الغائية
ذاته (١) .

كل الأفعال الإنسانية لها معنى . هذه القضية
تجمل كل مكتشفات فرويد ؛ فتفسير حلم ما معناه
(٩ و ١٠) دراسة الأدب العربى - ١٢٩

أن تحدد له معنى ، أى أن تستبدل به شيئاً آخر
فينتظم فى سلك أفعالنا النفسية كحلقة لها من القيمة
والشأن مثل ما لغيرها . ومن الممكن أن نتقدم خطوة
نحو فهم العبارة السابقة إذا قارنا أفعال الإنسان
السلوكية اللامعقولة بكلمات اللغة . فالكلمات ليست
أصواتاً تلفظ ، أو خطوطاً ترسم ، وإنما الكلمة رمز
وتجسيد ودلالة على موضوع يتعدها ، كذلك
السلوك العاطل عن المعنى فى الظاهر لغة مبدلة أو
رمز ذو منطق خاص يستهدف الاتصال ، ويتجه
نحو الآخرين من أعضاء الجماعة الحية (٢) .

فى هذه الجوانب تتضح الأبعاد الكاملة لقضية
فرويد ، وتتلخص إضافته الكلية إلى الثقافة الإنسانية:
لغة بديلة خاصيتها هى الإغماض والتحريف ومجانبة
الدقة التى تتطلع إليها لغة العقل السوى . هذه التعمية
وليدة محاولة عنيدة للإخفاء . هذا البوح المسمى الذى
تسم به لغة السلوك اللامعقول يفضى بنا إلى الصيغة
الأولى لمعنى تلك الأفعال الغامضة (٣) فهى توفيق
بين ميول متنافرة متضاربة . — وهى كذلك ذات معان

متضاعفة . تلك هي خلاصة سريعة للمفهومات الأساسية التي تركت أثراً بليغاً في تفهم العمل الأدبي بوصفه لغة ذات عمق . وبعبارة أخرى أسهمت مبادئ فرويد في تنوير أفكار الشعراء وتصوراتهم . ولم يعد في وسع أحد أن يتجاهل كشف هذا الرائد العظيم في مجال المعنى . المعنى في المجال النفسي وفقاً لفرويد بنية رمزية حافلة بأبعاد ، ولها دقة خاصة رغم تعميماتها وتحريفها (٤) . العقل عامل منتج للرموز ولا يكاد يعبر عن نفسه في الأحلام بغير هذا الطريق . ونحن نعرف أن كثيراً من الحيل التي يقوم عليها الحلم يمكن أن تنطبق على الأشكال الرمزية بوجه عام . الرمز في الحلم والفن تعبير غني لما يحمل من معنى متعدد كثير . والرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى الشيء باسمه ، بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهره بطريقة لافقة . الأرجح أن الرمز يظهر الشيء ويخفيه معاً في وقت واحد . والرمز على هذا يدخل في تكوين مساقات مختلفة ، فهو يدخل في مساقات عقلية ولا عقلية أو هو يدخل في سلسلة

من الأفكار الواعية وغير الواعية ، أفكار ليست
متساوية النسبة إلى الوعي .

الرمز إذن طبقات كثيرة متنوعة المصدر .
كذلك نعلم أن الرمز يواجه تجارب فردية مختلفة
بحيث يعنى عند القارىء مالا يعنيه عند المؤلف .
ويعنى عند هذا السامع مالا يعنيه عند ذاك الآخر .
كل هذا معناه أن الرمز أو المعنى الرمزي لا ينبع من
من طبقة مفردة ، ولا يتحرك في مستوى واحد من
مستويات الذات ، ولا يمكن إذن إلا أن يكون
شيئاً مثقلاً متأصلاً ذا جذور لا يعرفها بتامها القارىء
أو المؤلف .

ولا شك أن في كل نوع من الرمزية عنصراً
من الإبهام وإيثار الطريق الطويل الشاق على الطرق
السهلة . ولكن لا نكاد نستطيع أن نقول إن الغرض
من الرمز هو الإخفاء من دون الإظهار والإيضاح .
إن الرموز ليست نوعاً من تخبئة الأشياء من أجل
البحث عنها ، وليست نوعاً من التعبير عن الذات
يوافق القواعد الأخلاقية . وربما لا يكون الشيء

الغامض فى الرمز هو الفكرة التى تقع من خلفه ولكنه مساق الدلالات الضمنية التى تسكن هذه الفكرة (٥) ، فالفكرة تدخل فى علاقات متعددة مطوية كثيرة لا يشف منها فى وقت واحد إلا شىء قليل . فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزى ليست هى الغموض أو السرية ، ولكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيراً مستمراً .

إن التحليل النفسانى غذا فكرة الإخفاء حتى أصبح اعتبار الأعمال الأدبية ضرباً من الأحاييل أمراً مشروعاً فى رأى كثيرين . وأخذ الدارسون يبحثون عن صدى الإخفاء فى أعمال تبدو فى الظاهر قاصدة أو مباشرة . ومن الناس من يفسر الإخفاء أو الرموز باعتبارها علامات مجردة تقليدية جافة لها معنى يمكن أن يطلع عليه بطريقة أقرب إلى قراءة المعنى فى المعاجم أو كتب تفسير الأحلام . ولكن هذا تزييف ينبغى أن يقاوم ، وألا يحسب وزره على التحليل النفسى من حيث هو . والذى هو أصح

أن التحليل النفسى يهفو إلى كشف الرموز حيث لا ترتقب ، وكأن العبارات الوصفية التى تقابلنا فى كثير من الشعر العربى - مثلاً - من الممكن أن تحمل شيئاً يختلف عن الدعاوة المباشرة وغير المباشرة - ومن ثم يبدو التحليل النفسانى ساخرأ من عبارة التقرير . فالتقرير لا يمكن أن يخدعنا طويلاً ، وقد يحمل فى بعض ثنياه - عناصر تهدمه أو تحوله عن ظاهر وجهه .

كل شىء يمكن أن يكون رمزاً . هذا هو الذى يُفطن إليه قارىء التحليل النفسى . ولكن لاشىء فى هذا التحليل يحملنا على أن نجعل الرموز جنسية دائماً ، وأن نزن أن كل شىء رمز لأعضاء التناسل أو موقف أوديب أو صورة الأم . لاشىء يحملنا ، فى التحليل النفسى ، على نظام من الرمزية رتيب متكرر قاس . وليس من اللازم - بداهة - أن يكون المعنى الخبيء فى العمل الفنى من وادى الرموز الجنسية .

ولكن بعض الناس قد يعترضون على تفسير

التحليل النفسى ، ويذهبون إلى أن المعنى الذى يقدمه إلينا المحلل النفسى عن العمل الروائى ، مثلاً ، لم يكن قائماً فى ذهن المؤلف . ولو كان فى ذهن شكسبير شىء من عقدة أوديب التى فسر بها جونز شخصية هاملت لكان قد أخبرنا . وليس هناك علاقة بين صحة التفسير وقصد المؤلف . وقد أرانا التحليل النفسى بما لا يدع مجالاً للشك - المنابع اللاواعية للمواقف الروحية ، كذلك يقلل من أهمية الأفكار الواعية من حيث هى مصدر مباشر . ولكن هل عقدة أوديب ، وهى مثال مشهور فى التحليل النفسى ، توجد فى عقول الناس الذين يتذوقون هاملت . من الممكن أن يقال هنا إن السامعين يقعون أيضاً تحت تأثير دوافع لا يدركونها إدراكاً كاملاً .

للعمل الأدبى أكثر من معنى . وربما لا يكون أحد هذه التفسيرات الكثيرة متصلاً - اتصالاً واضحاً بالمعنى الذى كان يعلقه الأديب فى ذهنه تعليقاً واعياً . ولكن لا بد أن هناك معانى كثيرة موجودة بطريقة

لا واعية في الذهن حينما يشتغل الفنان بتأليف عمله .
ويجب أن نتنبه إلى أنه ليس لدينا ما يمكننا من التفرقة
بدقة بين الكامن والظاني من المعاني على ذهن
المؤلف . وليس من شك في أن الذوق النقدي العام
أصبح أكثر ميلاً إلى رفض التفسيرات البسيطة
والأخذ بالتفسيرات المعقدة التي قد يدهش لها
الفنان إذا ووجه بها ، وأن النقاد لا يترددون في
استخدام « المعنى المفروض » ، ونسبته إلى النص ،
ولو رجح لديهم - بأية طريقة - أن الفنان لم يكن
يتمثله تمثلاً واضحاً .

لقد واجهنا التحليل النفسي محذراً من التفسيرات
الناقصة الساذجة غير الكافية ، ثم ألقى في أنفسنا أن
الغريب والمنحرف هو المعتاد . التحليل النفسي
حمل على التفسير الساذج بطرق مباشرة وغير مباشرة ،
ومن ثم فتح أمامنا ضرورة البحث والمفاضلة بين
التفسيرات ، أيها أكثر ملاءمة . وقد تكون الملاءمة
مقياس الصدق في المجالات الإنسانية والتاريخية .
فحدوث واقعة تاريخية يعزى إلى أسباب عدة .

وفى كل محاولة لتفسير هذه الواقعة نحذف بعض هذه الإمكانيات ، ونعلى من شأن بعضها الآخر . وكل جيل يختار ما يشاء من الإمكانيات فى تفسير التاريخ . ووصف الشخصية التاريخية كشرح العمل الفنى لا يمكن أن يقال فيه - ببساطة - إنه صادق أو كاذب ، بل يقال فيه على الأرجح إنه مناسب أو غير مناسب (٦) ، قوى أو كليل ، يعبر عن تناول جديد مباشر أو يعوق هذا التناول .

وعلى ذلك فالمقياس الصحيح للتفسير المحتمل لا علاقة له بما فى ذهن المؤلف ، وإنما التفسير المقبول هو الذى يثرى تجربتنا المباشرة . ومن الضرورى أن نلاحظ ما بين التجربة المباشرة والتفسير النظرى من تفاعل . ولهذا نجد أن تفسير التحليل النفسى - على الرغم من أنه قد يبدو مجافياً لتصورنا لتجاربتنا المباشرة - يدخل الآن فى مجال حساسيتنا وإدراكنا ، ويضيف أبعاداً جديدة إلى الأعمال الفنية . ومعنى هذا أن عقدة أوديب آخذة فى تكوين جانب من معنى هاملت ، وإذا نظرنا إلى المستقبل القريب وجدنا أن

أى تفسير مناسب لتلك المسرحية لا يمكن أن يطرح
تماماً وجهة نظر التحليل النفسى .

إن فرويد أمدنا بأفضل أساس لتناول التحليل
النفسى شئون النقد الفنى . ونكتفى هنا بأن نشير
إلى التمثيل غير المباشر ، وعملية الرمز ، والاستبدال ،
أو النقل ، والتكثيف ، والتمييز بين المعانى الظاهرة
والكامنة . واستعمال مثل هذه الأدوات يجلو مبادئ
هامة من مبادئ التمثيل الفنى . ولا ريب فى أن الغرض
الآخر من ارتياد التحليل النفسى للفن هو توضيح
الأفكار الأساسية الكامنة وراء المضمون الظاهر
للعمل الفنى . ومن ثمة نالت الصور فى الشعر عناية
جمّة ، فالصور ذات دلالتين اثنتين ، إحداها
ظاهرة ، والثانية خافية قد تؤثر فى عقل القارئ
منذ القراءة الأولى تأثيراً لا يستطيع أن يتبين مرجعه .
إن الشاعر يتخير كلمة أو صورة ويؤثرها على غيرها
لأسباب لا يعلمها . ولكنها ذات تأثير حاسم فى نجاح
عمله الفنى . ويردد النقاد أن الشاعر أو الفنان يضع
فى عمله أكثر مما يعيه بوضوح ، وأنه يستقى من منابع

يستطيع التحليل النفسى أن يشير إلى طرقها . ومن أجل ذلك قد يكشف القارىء عنده نوعاً من الالتباس لا يراه هو . وقد شاع هذا الالتباس كثيراً فى الشعر الحديث . ونحن نسمى الصورة ملتبسة إذا كانت تنقل إلينا أكثر من معنى فى عبارة واحدة ، أو إذا كان معنيا العبارة أو معانيها تترابط من أجل الدلالة على خبرة مركبة موحدة متكاملة ، وإن يكن المعنيان فى نفسيهما غير متماسكين . والواقع أن الالتباس لا يرجع إلى أسباب خاصة بعقل الفنان وحده ، ولكنه أيضاً ثمرة التفسير الجديد المتواصل الذى يحاوله كل جيل من أجل الاتصال بتراث أسلافه صلة مباشرة . ومن المفروض إذن أن ينمو تنوع التفسيرات مع تقدم التاريخ . ويصبح العمل الفنى أكثر تعقيداً أو التباساً كلما تقدم به العهد .

ونحن نتحدث هنا عما نسميه المعنى الظاهر والمعنى الكامن (٧) ، ولكن من الواجب أن نتذكر أننا لا نعرف يقيناً ماذا قصد الفنان أو عني . ومن هذا الوجه يصبح التمييز بين المعنى الكامن والمعنى الظاهر

تعبيراً عن عقل المتلقى وحده . وليس تعدد المعنى قرين الإبهام دائماً ، بل إن العبارة الملتبسة المتعددة المعنى قد تأتي نتيجة للعناية الشديدة بالوضوح والتمييز . ومن الخطأ أن نظن أن الالتباس ينشأ عن فقدان الاهتمام بالإخراج اليبين . فالعبارة الواضحة في رأى العقل ، لأول وهلة ، من الممكن أن تحمل أثقالاً تحتاج إلى الشرح وإعادة النظر . والمهم هو أن الخلق الشعري يحتمل دائماً كما يقول فرويد أكثر من تفسير واحد . والراسخ في الأذهان هو أن صور القصيدة أكثر احتمالاً لهذا النوع من تعدد التفسير قياساً على صور الحلم ، أما العبارات المجردة ، أو مانسميه كذلك فهي أقرب إلى التفسير الواحد . وقد كان الإطلاق دائماً مطية الخطأ ، وقد حرمانا هذا الوهم من البحث عن ثراء كثير من الشعر الذي لا يسيطر عليه المفهوم الحديث للصورة .

حقاً إن الالتباس ليس ظاهرة موجودة في الشعر ، على الدوام ، فنحن نلاحظ مثلاً أنه أكثر شيوعاً في الشعر المعاصر ، ولكن ربما يحتاج القارئ

المعاصر إلى أن يجد بعض مظاهر تعدد المعنى فيما يقرأ من الشعر الذى ورثه . وكل جيل يختار لنفسه فيما ، ويظهر أن التكثيف بالمعنى الذى قاله فرويد فى تحليل الأحلام أصبح أثيراً ، فالغموض والالتباس والصعوبة وكل وسائل التعبير الدائرية ، ورفض السهل المقبول السار ، كل هذه أدوات تستعمل من أجل دعم دينامية الحياة العقلية ، وتجنب الإسراف فى تبسيطها الذى ينجم عن اعتبارها استاتيكية أو ثابتة (٨) .

كذلك كان للتحليل النفسى أثر هائل فى الاتجاه إلى مفهوم التوتر فى العمل الفنى ، وتوكيد مشاعر معينة مثل الشعور بالخطأ أو فقدان أو الضياع . يقول بلزاك كل امرأة يعاشرها المرء هى قصة لا تكتب . وكأنما يستحيل كل تحقق فى الحياة نوعاً من إجهاض الفن (٩) : إن العلاقة بين الروح والعالم الموضوعى ، بين الحقائق والأحلام ، بين النفس والواقع الخارجى متوترة . هناك فى العمل الفنى هرب وعودة إلى الواقع معاً . فالفنان لا يضعيق الواقع ضياعاً كاملاً ، فهذا إنما يليق بالمجنون .

ومفارقة الفنان للأمر الواقع أقل درجة وأصاله من مفارقة العصافي . وربما صح أن يقال إن هناك كفاحاً جديلاً بين رفض الحقائق وقبولها ، بين هدمها والاحتفاظ بها ، بين احتذائها وتجنبها . وبعبارة أخرى إن العمل الفني في رأى التحليل النفسى ليس وحيد الجانب ، ففيه يتفاعل الاتجاهان المتضادان ، ويكونان معاً شكل استجابة موحدة .

إن الحياة العقلية تتركب من تضاد وتفاعل (١٠) وتكيف متبادل بين البواعث الغريزية ومطالب— الواقع على نحو ما تعبر عنها التقاليد الاجتماعية والأنظمة الأخلاقية . لهذا كله اصطبغ العمل الفني بصبغة الدراما والصراع . ولم يعد معنى الغناء الحلو الساذج أثيراً في فهم الفن . وأصبح الجانب الحزين والراجدى يؤلف جزءاً أساسياً من حساسيتنا بالأعمال الكبرى . فهناك ضرب من الخلاف ، ومعنى من الغراء ، وحاجة إلى الإعلاء ، وقدر من الرفض . لقد شجع التحليل النفسى على الاستمتاع بالألم والمعاناة والتشاؤم وإشفاق الإنسان على نفسه ، ورأى في

الغموض أو الالتباس متسعاً لخدمة هذه الأغراض .
وهذا الغموض سنعود إليه مرة أخرى ، ولكننا هنا
معيون على الأخص بتأثير التحليل النفسى فى البحث
وراء مظاهر الاتفاق عن الخلاف والتصارع والتضارب .
وقد ترجم هذا التضارب فى حديث النقد ترجحات
مختلفة . والمتأمل فى كتابات النقد الجدد يرى أثر
فكرة التخاصم والإبدال ، ويرى كذلك الإلحاح
على المظهر الدرامى للعمل الفنى ، ولو سُمى فى
بعض الأحيان باسم الشعر الغنائى . والواقع أن
التحليل النفسى رفض فكرة الحب والولاء الخالص ،
والخدمة البريئة من الأثرة والشهامة الصادقة النقية . (١١)
ومثل هذا الرفض خلىق بأن يجعلنا نعيد النظر فى
نماذج كثيرة من الشعر العربى .

فى الكلمات السابقة حاولنا أن نلخص وجهة
نظر التحليل النفسى إلى العمل الأدبى من حيث
معناه ، وفى وسعنا إذن أن نقول إن الخبرة السيكلوجية
- فى بعض الأحوال - ترى القيمة الفنية ، أو أنها
تعزز وجود التركيب والاتساق والوحدة ، وبعبارة

أخرى إن التحليل النفسى - كما لاحظنا - كان ذا دور كبير فى تكييف المقاييس الحديثة للمعنى الأدبى وقيمه ، ولكن من حقنا أن نعرف أن الملاحظات السيكولوجية قد تتعلق بأشخاص الأدباء . وها هنا نمس مشكلة معقدة هى الصلة بين العمل الفنى وشخصية صاحبه : إن النقاد والاستاطيقين يذكروننا - دائماً - أن العمل الفنى يبعد عن شخصية صاحبه . وإذا كان العمل الفنى جميلاً فليس معنى ذلك أن وراءه نفساً جميلة ، وإن تاريخ حياة العظماء كثيراً ما يظهرهم صغاراً من الناحية الخلقية فى خارج مؤلفاتهم الممتازة التى تتسم وحدها بالعظمة (١٢). والحق أن هذا الاختلاف الواضح الشائع بين الفن وحياة الفنانين يثير استنكار القراء البسطاء الذين لا يرون فيه إلا لؤماً ، وتكلفاً كاذباً جديراً بالاستنكار ، أو شيئاً مختلاً غير منطقي .

وهب أن فى وسعنا أن نعرف كثيراً عن حياة الكاتب ، وليس هذا متيسراً دائماً ، فهل نستطيع أن نزيد بصيرة بأعماله ؟ علينا هنا أن نتجنب الإجابة

السريعة ، فالفنان ربما لا يضع فى عمله الفنى ماهو عليه ، بل يعطى لنا ما يود أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يؤول إليه . لقد رأينا دراسات كثيرة تفحص المعلومات الجزئية المتعلقة بحياة المؤلف وسيرته ، ويظل هذا الفحص حتى ينتهى بنا إلى صورة معينة للمؤلف من حيث هو رجل ، ولكن هنا تبدأ العثرة ، فكثيراً ما ظننا أن الأعمال الأدبية تصدر عن أصحابها بطريقة أوتوماتيكية. فقد خيل إلى الدارسين المعنيين بحياة الكتاب والشعراء أن إنتاجهم لا يعدو أن يكون نتيجة تلقائية من نتائج شخصياتهم ، وفاتهم أن العمل الأدبى يتحرك حركة ذاتية خاصة به لا حركة تابعة لذاتية صاحبه . ومن أجل ذلك كان الكلام عن شخصية الفنان فى معظم الأحيان هروباً من النص ومشقاته أو تسوية وهمية بين النص وصاحبه (١٣) .

وقد أكد النقاد والاستاطيقيون أن العمل الفنى يحرر نفسه من مؤلفه إلى حد أننا قد نرى أن دور هذا العمل فى حياة الفنان يطمس المعنى الباطن

والمنطق الداخلى للعمل الفنى . ينبغى إذن ألا نخلط بين التنظيم الداخلى الفنى للعمل وفائدته فى حل مشكلات الفنان الشخصية . ذلك أن الدلالة الاستطيقية للعمل الفنى ليس لها معادل سينكولوجى : والوضع العقلى الواحد (كالظرف الاجتماعى الواحد) يصلح لتعليل منتجات متعددة متفاوتة . فالظروف النفسية إذن ربما لا تتمدنا بنسيج العمل الفنى : وقد لاحظ إليوت أن الفكرة العاطفية تستمد دلالتها من مساق العمل الفنى الذى تدخل فى تركيبه لا من مساق التجارب التى نبعت منها ، فمادة العمل الفنى لا توجد فى تاريخ حياة الشاعر ، وإنما تنبع من العمل ذاته ، وهى تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف . وكلما تعمقنا أصل العمل الفنى فى حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتى .

والواقع أن الإسراف فى تقدير نشأة الأعمال الفنية مظهر لمغالطة التفكير البيولوجى (١٤) الذى يعتبر الطور الأول من أية عملية مبدأ كل طور آخر من أطوارها المستمدة بعد ذلك . فليس من الصحيح إذن أن يقال إن الطور الأول هو الجوهر الذى تتألف منه العملية

فى كل مقوماتها وأجزائها المستحدثة . فى مجرى النمو تحدث دائماً انحرافات وتعديلات وتكيفات يهملها المعنى بسيكولوجية المؤلف . وعلى ذلك نرى أن خصائص العمل الفنى الجوهرية ليست هى العوامل الأساسية التى تسيطر على الفنان . وتبدو القيمة الفنية أو الطابع الجمالى أمراً عرضياً من وجهة النظر إلى النشأة والأصول سواء أكان اهتمامنا سيكولوجياً أو فيسولوجياً أو اجتماعياً .

ومن الإسراف إذن أن نطن أن العمل الفنى وثيقة تستند إلى تجارب وميول عقلية حقيقية . إنا قد نحتاج فى فهم العمل إلى بعض هذه التجارب ، ولكنها لن تشير إلى تكوينه من الناحية الشكلية ، فالفن ليس تعبيراً فحسب ، الفن يحتوى على كثير من العناصر التى يضع الفنان يده عليها حين يقرأ تاريخ الفن ، ولا تنبع من حاجاته الشخصية وأهدافه الذاتية ، وقد قال فرويد فى بعض كتاباته الأخيرة (١٥) إن العمل الفنى ينمو على ما يحب ويختار ، بل هو يواجه مؤلفه أحياناً مواجهة خلق مستقل غريب عنه .

ولكن ليس معنى هذا كله أن من غير المشروع أن يشرح العمل الفني على أنه محاولة فنان أن يعبر عن نفسه ، وإنما السائع المشروع أيضاً أن ينظر إلى العمل الفني على أنه نظام لاشخصى مغلق ينطوى على نفسه فقط . وكثير من عناصر العمل الفني يمكن أن يشرح في ضوء نقد الفن الذى يتجاهل شخصية الفنان . ولكن بعض العناصر الأخرى لا يمكن استيعابها تماماً إذا فصلت عن الحقائق التى منها نبعت . وهذه الحقائق لا تفسر ، فى نفسها ، عناصر العمل الفني من حيث هى قيم ، وإن أمكن أن تؤدى بطريق غير مباشر إلى تنويرها .

ومغزى ذلك كله أن الظاهرة النفسية أو الخاصة الفسيولوجية متميزة من القيمة الجمالية ، وأن من الممكن أن تذهب بنا الظنون فى المنابع السيكلوجية للنص دون أن تنير أمامنا هذا النص فى أعماقه وكيانه المستقل . فنحن لانستطيع أن نحدد العمل الأدبى تحديداً مقنعاً بالرجوع إلى هذه المنابع . وبعبارة أدق : إن ظروف العمل - كما قلنا - لاتتعلق تعلقاً مباشراً

بطبيعته . والوصف السيكلوجى للشاعر. إذن متميز من الأحكام الخاصة بعمله الذى أبدعه . ولنضرب مثلاً ما على ذلك . قال وردزورث إن الشاعر يختلف عن غيره اختلاف درجة لا اختلاف نوع . قال إن كل ما يميز الشاعر هو أنه ذو حساسية أكثر نشاطاً ، وذو معرفة بالإنسان أكبر . نستطيع من خلال هذا الوصف أن نستنتج أن لغة الشاعر ينبغي ألا تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة سائر الناس . هذه هى الطريقة الساذجة التى تنتقل من الظروف النفسية إلى القيم والأحكام الفنية (١٦) ، ولا نستطيع أن نشق من وصف سيكلوجى حكماً معيارياً ، وإن أمكن أن يكون فى بعض الأحيان أساساً لبناء عال من القيم ، ولكنه أساس غير مباشر . ومن الخطأ - إذن - أن يمدح شاعر لأن حياته يمكن أن تستخلص من شعره .

إننا درجنا على أن ننظر إلى العمل الأدبى على أنه مطابق أو غير مطابق لحياة صاحبه . فإن طابقتها بتهجنا وإلا صبيننا الويل على الشعر والشاعر جميعاً . وليس من تنوير النص ، فى كثير ، أن نبحث عن تجارب

المؤلف ومشاعره الحقيقية . ولنذكر أننا أمام قصيدة لا أمام تجربة شخصية . وما يجوز لنا أن نلحق العمل الأدبي بحياة صاحبه إلحاقاً يسيراً ، وما نعلمه عن حياة شاعر مثل زهير أو امرئ القيس قليل هين . وإذا قرأنا شعرهما قراءة متأثرة بحياتهما فلن نستوعب منه إلا قصوراً ضئيلة لأننا لا نعلم من أمرهما - مثلاً - شيئاً يشبه الثقافة والاطلاع المنظم . ومن ثم لا نكلف أنفسنا عناء البحث فيما يحمله هذا الشعر من دلالات باطنية .

ومع ذلك فما أكثر ما هجمنا على الشعر العربي لأنه لا يقدم إلينا في معظم الأمر صورة عن حياة أصحابه . وكان في وسعنا أن نتذكر أن هناك شعراء كثيرين يحاولون أن يطمسوا شخصيتهم ، وألا ينطلقوا مع أنفسهم ، وأن ما يسمى « شعراً موضوعياً » ظل يسيطر - مدة طويلة - على تاريخ الشعر (١٧) ، وأن لدينا مدى أزمنة طويلة أعمالاً يضعف فيها التعبير الشخصي ضعفاً شديداً ، ولكن القيمة الاستطاقية قد تكون عظيمة مع هذا الضعف . ولكتنا نثني على القصيدة

لدلائلها على موقف ذاتي ، فنقول مثلاً إن هذا دليل على إعجاب المؤلف الصادق بفضيلة الكرم (١٨) . وكأن صدق الإعجاب ، إذا كان موثقاً به ، جزء من مضمون العمل الفني ، وليس مجرد ظنون عن نفس صاحبه لا تقدم إلى القصيدة شيئاً نافعاً .

لقد آن لنا أن نحرر النص الأدبي من نفس صاحبه ، وألا نهتم بكثير من أخباره التي تغذي شوقنا وتطلعنا إلى حياة غيرنا من الناس والممتازين منهم خاصة ، الاهتمام بالشاعر أو الإنسان له مخاطر جمة ، وبعض الدارسين - مثلاً - يعنيه من أمر بشار إيمانه أو إلحاده . ويعود فيقرأ الشعر من أجل الإجابة عن هذا السؤال . حقاً قد يكون في هذا الشعر ما يثير السؤال عن إيمانه . ولكن اهتمامنا بالشعر ، أولاً ، سوف يجعله أكبر من مجرد الإجابة عن أي سؤال من هذا القبيل . وليس ضرر العناية بحياة المؤلف وعقائده مقصوراً على إهمال الشعر من حيث هو شعر ، ولكنه يتجاوز هذا كما وضحنا - إلى خلط الشخصية وظروفها بالأحكام التقييمية . فإذا رأينا أديباً - كأبي العلاء - يعبر أدبه

تعبيراً قوياً عن حياته قفزنا إلى الحكم بأن قيمة أدب
أبى العلاء رهينة، من الناحية الأساطيقية ، بهذا التعبير .
وهذه هي خرافة الصورة الصادقة ، وتأثيرها في
أذهان كثير من قراء الشعر . وإذا عز علينا أن نفهم
بعض صور بشار ففي وسعنا أن نقول إن بشاراً ولد
أعمى ، ومن ثم جاءت صورته غامضة . ومالبشار
والصور التي هي من صنع المبصرين (١٩) . وعلى
هذا النحو تؤذى نفس بشار وشعره معاً ، ونتخلص
من صعوبات الفهم بهذا الاتهام القاسى الغليظ ،
ونجعل الشعر دائراً حول صفة عضوية أو منعكساً عن
عاطفة كالإعجاب أو الحزن أو الخوف .

كان القدماء يختصرون الشعر في صفات من مثل
الطرب والرهب والرجب ، ثم جاء المحدثون فأرادوا
أن ينتفعوا بالدراسة النفسية، ولكنهم في معظم الأحوال
لم يفرقوا بين الفن ونفسية صاحبه - فإن كان الفنان
مريضاً أو شاذاً - كأبى نواس - كان من الطبيعي -
عندهم - أن يكون صفوة ما يقال في طبيعة فنه أنه
ظاهرة من ظواهر العرض الذى أشربت به الطبيعة

الرجسية (٢٠) . ولم يخطر للدارسين المعنيين بالشاعر ومرضه أو شذوذه أن عظمة الفنان متميزة من شذوذه ، وأن الشذوذ ، مهما يحكم ويفصل ، لا يصور حقيقة الشعر الرائع الذى أنتجه شاعر عظيم كأبي نواس . بل كثيراً ما نسينا أن من الممكن أن يفهم شعر أبي نواس فهماً حسناً دون عناية بشذوذه ، أما إذا أردنا أن نعنى بأبي نواس الإنسان فليس أمامنا بد - بداهة - من أن نتحدث عن شذوذه ، وأن نلتمس في شعره الأدلة على هذا الشذوذ . لقد صحب مثل هذا الاحتفاء بحالات الشاعر النفسية إهمال للشعر وحياته أوتاريخه .

ولنأخذ مثلاً على ذلك من شعر الخمر عند أبي نواس يقول أبو نواس :

قطربل مربعى ، ولى بقرى الـ
كـرخ نصيب ، وأمى العنب ،

ترضعنى درهماً ، وتلحفنى
بظلمها ، والهجير ملتهب ،

فقلت أحبو إلى الرضاع كما تحامل الطفل مسه السغب

هنا نجد أن من الممكن أن يقال إن الحمر قدمت
لأبي نواس تعويضاً (٢١) عن أمه التي حرم حنانها في
وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير أبيه .
وهذا أمامنا « وصف دقيق لحاجته إلى حنان الأم
ورعايتها . تأمل في هذا الطفل الضعيف يتحامل على
نفسه ، ويجر جسمه المضروب ، ويدب بجهد إلى أمه
يلتمس ثديها ليشبع جوعه ، وينشد صدرها الواسع
الرحيم يستظل به من قسوة الطبيعة حوله » .

وربما يتضح من هذا أننا نكتفي بالمضمون الثرى
أو العقلي للشعر ؛ فهو يقدم إلينا مانبتغي من شهادة
على التعويض الذي يلتمسه أبو نواس . وعلى هذا
النحو يصبح الشعر مرآة لأحاسيس أبي نواس ،
ونعود لانهم بهذا الشعر من حيث هو معرفة
للخمر . وهذه ناحية لانمل من ترديد الإشارة إليها .
فالتبصر الجمالى يتجه نحو الموضوع . وهذا التعويض
يتجه بنا إلى داخل نفس أبي نواس المليئة بالحرمان .

ولونظرنا إلى الشعر ، وأغفلنا حاجة أبي نواس
الحقيقية إلى حنان أمه لوسعنا أن نلاحظ - مثلاً -
المفارقة الضمنية بين طفل ضعيف وإنسان معتد بقوته
وجسارته على الخمر ، بين الطفل المبتغى للحياة ،
والشارب الذى يستمتع بتدمير بعض قوى الحياة .
حقاً إننا لانرى هذه المفارقة فى ظل أفكارنا السابقة
عن حياة الشاعر ، فنحن نهتم فى هذه الحال بالبحث
عن صدى الحرمان الذى أصاب أبا نواس . أما هذه
المفارقة فتتضمن - فى حقيقتها - تعالياً على الحالة
النفسية المزعومة . ومن ثم قلنا إن شعر أبي نواس عن
الخمر يجب أن يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر .
إن أبا نواس يسعى إلى الخمر فى هجير ملتهب . قد
يكون هذا هجير النفس المحرومة لأى سبب من
الأسباب ، وقد يكون هجير الشوق إلى النور ،
والبصيرة . ولماذا تقتصر على هجير دون آخر إلا إذا
كنا نريد أن نحقق بعض الفروض عن حياة أبي نواس .
إن العناية بفكرة التعويض جعلتنا نقرأ فى الأبيات
قضية واحدة ، ولكن الولاء للشعر نفسه يمكننا من
أن نلتمس مع الحنان غيره . فالأبيات ، وفقاً لهذه

القراءة ، ربما لاتنساق في مسير واحد لايحرف .
في قراءة متحررة من البحث عن نفس أبي نواس
نستطيع أن نرى كيف أحال أبو نواس مراتع الأطباء
الصغيرة في الأطلال القديمة ، وكيف أعاد فهم هذه
الصورة . جعل أبو نواس الخمر رمزاً جديداً يعبر
عن بعض معاني الطلل القديم . وكان الشاعر القديم
يلم بالطلل كما يلم أبو نواس بالخمر من أجل أن يروى
بعض المشاعر . هذه الأطباء الصغيرة التي تتبع أمهاتها
في الطلل القديم والطفل الجائع إلى صدر أمه - في
الصورة الحديثة - يتجاوبان معاً في عقل أبي نواس
الشاعر . ولم يعد الظبي أو الطفل محتاجاً إلى صدر
أمه ، فأمه هي الخمر أو الطلل . ومن ثم أضيف إلى
الطلل في وثبة فنية صفة الأمومة التي يمكن أن تبزغ
في عقل قارئ مدقق للشعر العربي القديم .

كان المتقدمون يعجبون بفن أبي نواس ،
وإعجابهم هذا ، رغم استنكارهم سيرته - يدل على
أن أبانواس فهم الشعر العربي وأضاف إلى تقاليده
كما يضيف الأذكاء . ألا ترى أبا نواس يذكر قطربل

والكرخ كما يذكر الشاعر القديم حومانة الدراج والمتسلم.
وهذا اللبن والهجير والظل عناصر باقية ، أو رموز
جديدة قديمة تعبر عن رغبة الإنسان في الحياة الفطرية
 وإعادة الاتصال بالأم المفقودة (لا الأم الشخصية).
فموقف الإنسان هو موقف الطريد الذي لا أم له .
الخمر والوقوف على الطلل هما تعبير معقد عن هذه
الفكرة . وما يهم أبا نواس (والشاعر القديم معا)
هو التناسق بين الإنسان والطبيعة ، والبحث عن
الظل وسط الهجير ، هجير الانفصال وشعور الإنسان
بذاته المتعقلة المتميزة . الظل هو صلة الطفل بالأم
بدلاً من النزعة إلى الاستقلال والانفصال والشعور
بالتحدى والمواجهة والغيرية . وإعادة ذكر هذه
العناصر ذات الطابع البدائي يغرينا بأن نعيد تفسير
الشعر القديم كله في ضوء التنوير البالغ الذي يقدمه
شعر أبي نواس . ولذلك فنحن لا نتعامل مع مشكلة
شخصية ، وإنما نقرأ مشكلة الإنسان الحقيقية في هذه
الحياة .

الأمومة عند أبي نواس هي الأمومة التي تهتم كل

جى فى هذه الدنيا ، سواء فى ذلك من حرم حنان
أمه ومن ظفر منها بنصيب كبير . الأمومة والأبوة
من حيث هما رمزان هما مطلب كل إنسان . وأبونواس
يدرك أن الشاعر القديم فى خطاب الطفل كان يمثل
موقف الباحث عن الأم . العودة إلى الأم فى فن
أبى نواس لا يمكن أن تعتبر ، من حيث هى ظاهرة
جالية ، مجرد انعكاس لظروف طبيعية حقيقية فى حياة
إنسان . إنها ذات معنى متسام مستقل . وهذا ما ينبغى
أن نلح عليه .

وخلاصة هذا الموقف أن الشعر إذا تميز تميزاً
بمعقولات عن نفسية صاحبه بدت له أبعاد أخرى حافلة .
ونحن فى حاجة ماسة إلى هذا النوع من الفهم حتى
نجيط بتاريخ الشعر العربى وتفصيلات تكوينه .
وليس من المبالغة فى كثير أن نزع أن إتباع الأدب
لأصحابه أدى فى الغالب إلى إغفال هذه التفصيلات .
وهذا واضح فعلمنا بحياة القدماء من الشعراء كما
يقول أستاذنا الدكتور طه حسين علم ضئيل .

لا شىء أروع من ملاحظة استقلال الأشكال

الروحية عن مصادرها ، ولكي أديم هذه النقطة دعنا
نضرب مثلاً آخر لزوميات أبي العلاء . فاللزوميات ،
في رأى بعض الباحثين ، أروع أعمال أبي العلاء
دلالة على أعماق نفسه وتحليل عقيدته . يقول الأستاذ
الدكتور محمد كامل حسين في بحث نشره في
الجزء الثاني من كتابه متنوعات : إن التدين ليس
إلا لزوم مالا يلزم إيجاباً وسلباً ، فإيمان أبي العلاء
بلزوم مالا يلزم في حياته وأدبه معاً دليل على تدينه .
ثم يمضى فيقول لعل المعرى كان يحسب اللزوميات
مرانة على الصعب من النظم ، وبرهانا على تمكنه
من اللغة ، ولكنها تدل أيضاً على قرارة نفسه التي
حرص حياته كلها على ألا يعرضها على الناس .
وبيان ذلك أن اللغة لم تكن عند المعرى وسيلة يتحدث
بها إلى الناس فيفهمونه ، ولم تكن مجالا يتمثل
فيه فنه ، كما هي عند الأدباء ، وإنما كانت اللغة
عند أبي العلاء هي كل فنه مادة وروحا ومجالا .
فاللغة معشوقته ولذته وكل عمله . ومن الممكن أن
يستدل على ذلك بكثرة التشبيهات المستمدة من اللغة
وعلموها . ويتضح ذلك أيضاً في اللزوميات ...

ويعمى إلى النهاية فيقول أسلوب أبى العلاء شعرا ونثرا
فيه كل ما نعيه على غيره ، وفيه كل ما ينبو عنه
الذوق الحديث ، فى سجعه تكلف وإغراب وشطط ،
وفى معانيه تكرار كثير ، وله تشبيهات غامضة ،
واستعارات بعيدة . وكثيرا ما يكون فيه إسراف فى
إظهار علمه باللغة ، فترى فيه كثيرا من الغريب
الذى لم يقصد به إلا غرابته ، ولا يستساغ ذلك عند
غير أبى العلاء ، ولأمر ما ترانا نقبل منه مالا نقبل
من غيره ، بل إننا لنقرأ أدب غيره من ذوى
الأسلوب الجميل ، والتشبيهات الجيدة ، والاستعارات
البراقة ، فلا يثير فينا أدبهم الجميل إلا الملل ، وهو
مالا تشعر بشيء منه فى أدب أبى العلاء حتى حين
يكون خلوا من الجمال المألوف .

ومغزى ذلك كله أن أدب أبى العلاء صورة
صادقة من حياته ، حياته هى اللغة ومن ثم نرضى
عن استخدامه لها مهما يكن متكلفا غريباً . حياته
وأدبه معا ضرب من لزوم ما لا يلزم .
ومن الواجب أن نميز بين دلالة اللزوميات على

حياة أبي العلاء ، وطبيعتها . فطبيعتها لا تنجلي
تماماً - بمعزل عن مقارنتها بأعمال أو ظواهر أخرى
سابقة في الأدب العربي . وهذه للمقارنة قد تهمل
لأننا مشغوفون بتحقيق الصدق ، ولو أهملنا هذا
الصدق إهمالاً تاماً لبدأنا نفكر في اللزوميات على
نحو آخر . وخلق بالذكر هنا أن القرن الخامس
شهد إلى جانب لزوم ما لا يلزم ، والتشبيهات اللغوية ،
وشواغل أهل اللجنة في النحو والصرف والأدب
بحث عبد القاهر الجرجاني في التراكيب التي تجتمع
فيها خصائص اللغة والأدب والنحو . ففي هذا العصر
افتتن المفكرون باللغة ، كل على طريقته الخاصة .
أما أبو العلاء فيقول إن القيود يمكن أن تنتج جمالا
لغوياً ، وأما عبد القاهر فيقول إن مظاهر العبارة
التي تبدو يسيرة - أول الأمر - تستوعب قوى
صعبة يصح التنبيه إليها . وكلا هذين المفكرين يرى
أن الحياة ليس سبيلها الموضوعات الخارجية التي
يتناولها الحس : فأبو العلاء يحتفل بالتشبيهات اللغوية ،
وعبد القاهر يؤكد في أسرار البلاغة (العربية) أن

المسموعات والمنظورات أقل رتبة من الأشياء المصطنعة بالوهم والخيال . وفى وسعنا أن نستقصى مظاهر العناية باللغة ، فنشير إلى غير أبى العلاء من الأدباء الذين يلتزمون ما لا يلزم ، وهذا هو الطغرائى ، على حد إشارة الأستاذ العقاد فى مناقشة المجمع لهذا البحث ، واضح فى الإكثار من الجنس ، أما الحريرى فيصنع شعرا كله منقوط أو كله مهمل . ومن شعراء هذه الفترة الزمنية من كان يصنع قصيدة كلها حكمة ، وإن لم يكن معدوداً من الحكماء . إننا لا نسوى بين هذه المظاهر جميعا ، ولكننا نلاحظ شيئاً من وحدة الشواغل الفكرية على مستويات مختلفة .

وخلق بالذكر إذن أن أبى العلاء تلقف شيئاً دار به الزمن دورته ، فلم يكن أبو العلاء فرداً فى إعجابه بالتشبيهات اللغوية ، فهذه التشبيهات توجد فى الأدب العربى منذ وقت مبكر ، ولها صدى فى أشعار أبى نواس وغيره من كبار الشعراء . ولزوم ما لا يلزم نوع من التكرار الذى لم تكتب قصته الغامضة بعد

في حياة الفكر العربي . وقدما كان الباحثون في القرآن الكريم يستوقفهم - بنوع خاص - ما فيه من فواصل ، وما أظهره من براعة في التكرار : وقد أخذ التكرار صوراً متعددة ، فشاعر يحرص على اطراد الحكمة لأنه يريد أن يستقيم لديه الإحساس الذي يأتيه - عبر الأجيال - بالتكرار . كذلك التكرار واضح في مسألة التعبير بالمجانسة . وكثيراً ما تعانق الجناس والطباق - على أيدي الشعراء - تعانقا يمكن أن نغنون له بلزوم ما لا يلزم :

بيض الصفائح لاسود الصحائف في

متونهن جلاء الشك والريب .

والتباس الجناس والطباق معا يخلق عالماً لغوياً ينافس الواقع المشار إليه . فالميثولوجيا اللغوية إذن أثيرة في الأدب العربي ، قديمة ، ذات جوانب متعددة . وإذا أوليناها اهتمامنا بدا عشق أي العلاء للغة أمراً يستوحيه بفطنته من سير الأدب العربي .

وقد وصف بعض الشعراء المتقدمين بأنهم خارجون على عمود الشعر ، وربما كان عمود الشعر لا ينفصل

عن هذه الميثولوجيا اللغوية انفصالاً تاماً . وقد
نضطر هنا إلى أن نستطرد ونبعد عن أبي العلاء قليلاً
من أجل أن نخدم نصوصه ، إن استطعنا ، خدمة
هامة ، فمنافسة العالم اللغوي للعالم الخارجى الإشارى-
وقد اختلفت صورتها باختلاف الأعصر - لم تكن
بعيدة عن عمود الفكر العربى أو روحه . وقد بدأت
هذه الحساسية اللغوية منذ بدأت الحضارة الإسلامية ،
فقد نزل القرآن الكريم بوصفه معجزة لغوية . وفى
القرآن سور تبدأ بأسماء الحروف . ويحدثنا الدارسون
أن هذه السور تتركب من هذه الحروف اليسيرة
وما إليها . وفى هذه الملاحظة تكمن بعض أسباب
العناية بما نسميه - بعد ذلك - لزوم مالا يلزم على
اختلاف مظاهره . فالوجود المتنوع الهائل فى كنف
جوهر بسيط مفرد . ومن هنا يصح أن يقال شئ
فى معنى الاعتقاد عند أبي العلاء ، لو عانا أمره .
وماذا يعنى الجنس أو لزوم مالا يلزم ، أو أوائل
! السور . كل أولئك يؤكد نوعاً من سيطرة الحروف
أو اللغة . بل ماذا تعنى الحكمة ؟ أليست هى الشئ

المحكم الغامض البسيط . إن روحا أسطوريا لم يدرس بعد يظل الأدب العربي بنسب وأشكال مختلفة . ولكننا تعودنا أن نلتفت إلى الروح الأسطوري إذا التبس التباسا مباشرا بالقصص والآلهة وما فوق الطبيعة . فاذا قرأنا الشعر العربي ضمير في عقولنا بفضل أفكار رديئة ، مثل البديع بمعنى الزينة ، والتزام أشياء غير ضرورية ، فضلا عن احتفائنا بفكرة صدق الدلالة ، وتصورنا أن الأدب يصدر عن أصحابه كما تصدر النتائج الطبيعية أو كما تصدر العواطف التلقائية .

ومن أجل ذلك ظلم شعر كثير ، وأى ظلم وخطأ أبلغ من أن يقال في بشار - مثلا - إن تجديده في الصياغة لم يكن تجديدا اختياريا ، وإنما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضا لم يكن منه مهرب . ومن هذا التجديد القهرى - حسب هذا الرأى - ما يسمونه « التشبيه الإيهامى » . فبشار يذهب في التشبيه ، وفي تلك الفنون البديعية التي تعتمد على الصورة والخيال مذهب الشعراء ، يطلبها

مطلبهم ، ويلج عليها إلحاحهم ، ويحاول أن يحورها ... وهذا التجديد في التشبيهات ، إذن ، كان قد أخذ من عصره مأخذه ، وذهب القوم في استحسانه إلى الحد الذى بلغوه ، لأنه كان بالقياس إليهم هربا من قديم ، وفرارا من نغمة طال عليهم ترديدتها حتى ملوها . ويمضى الباحث فيخطيء معاصرى بشار في استحسان صوره ، فعماد التشبيه البصر وذكاء الحس ودقة إدراك العلائق والفوارق بين الأمور . والعاملان الأخيران يصبحان ثانوين بالقياس إلى الأول ، وتنعدم قيمتهما في بعض الحالات انعداما تاما ، وذلك حين يأتى الشاعر التشبيه معتمدا على ما حصله - عن طريق السمع - من أركانه ، وما رسخ في النفس من مفاهيم للأشياء قد تكون مخالفة لحقائقها مخالفة كبيرة (٢٢) .

وعلى هذا النحو نفكر في شعر بشار ، بشار رجل ضرير ، لا يعرف شيئا عن المراثيات ، وهو ، من ناحية أخرى ، يقول شعرا يبدو عليه الغموض ، ويسمح بقليل من التأويل - والكاتب هنا معرض

للخطأ في الاستنتاج إذا اعتقد أن « الغموض » نشأ
عن العجز الطبيعي الذي أصاب الشاعر . ويصبح
الغموض ، إذن ، ابناً لتلك الآفة القاسية ، نكرهه
كما نكرهها ، وننظر إلى الوضوح فنجد فيه العين
المبصرة التي أعانت عليه . نحن ، إذن ، نطل من
واقع الشاعر وحرمانه على شعره . وهذا هو الطريق
المشبع بالزلل ، فشعر بشار لا يمكن أن يفهم ما دمنا
نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية ، وقل أن
يخطر بأذهاننا ضرورة الفصل بين آفة بشار ،
رحمه الله ، وشعره . فالصورة الغامضة خلق خيالي
ذو طابع إيجابي . ويظهر أننا في هذا المقام نمزج خطأ
بآخر حين نظن أيضاً أن الغموض ليس له قدرة على
الكشف مهما بيد على هذه العبارة من تناقض
ظاهري . ولكن ذلك لا يتيسر لنا إلا إذا أنسينا
- وقتاً ما - هذا النقص في تكوين بشار ، وتخلينا
عن العبارات المبتذلة الرديئة التي نرددها في اعتزاز
غريب حين نقول - مثلاً - إن بشاراً كان يعوض
عما أصابه من حرمان ، وكان يوهمنا بقدرته ،
فالاستبصار الخيالي في الشعر لا علاقة له بالتعويض

والإيهام (٢٣) . وهناك شعراء مبصرون كثيرون
حفلوا بالغموض وآثروه على الوضوح . وهذه
« الجبرية » الساذجة لاتستقيم مع حرية الخلق ، وإرادة
الإبداع . ولكنتا في هذا المقام نخطيء أخطاء كثيرة ،
فنحسب أن التشبيه عماده البصر وروية العلاقات بين
الأشياء . والصورة في الشعر تخلق من المحسوس
فكرا ، وتجد غير المرئي في المرئي ، وهي لا تكشف
المحسوس بل تصعده ، فالعلاقات المرئية تستمد
قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم .
والشعراء يختلفون في مناهجهم ، منهم من يهتم
بالعلاقات التي تنتمي إلى حاسة واحدة ، ومنهم من
يحفل بتبادل الحواس وتفاعلها مثل بشار . وما ينبغي
أن يحمل تأثير الحواس بعضها في بعض محمل
الضعف أو الغموض الذي لم يجد بشار بدا منه .
وإذا كان بشار رجلا ضريرا فشعره الغامض الرائع
صدر عن شاعر بصير . وما يجوز أن نعتبر وحدة
المعنى أو وضوحه أو امتناعه على اللبس مزية دائمة .
ولكن يظهر أن تصورنا للشعر العربي يحتاج إلى
مراجعات غير قليلة . ففي وهما أن الشعراء المتقدمين

على بشار كانوا يؤلفون الصور « الدقيقة الصارمة » ،
أو كانوا يعتمدون على « المطابقة التامة » . والدقة
الصارمة أو المطابقة تعنيان إذا كنا بصدد المقارنات
التي تجلّي المسائل الصعبة ، والأمور البعيدة في العلم .
ولكن شروح الشعر العربي تقف عند اليسير ،
وتتشبث بالمحسوس لا تتجاوزه كثيرا . أضف إلى
ذلك أن علمنا بمادة الحياة البدوية علم قاصر مستمد
من معاجم لا تسعفنا بالجوانب الهامة من مفهومات
الأشياء . وأيا كانت الأسباب فالوضوح القديم نسبي
محض . وقد كان بشار حريصا على أن يقتصر منه ،
وأن يؤلف شعرا يصح أن يحمل على دلالات
متنوعة .

قال بشار :

وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا
من الجائز أن يكون لرجع الحديث أثر في إنعاش
الجسم ، وإحياء النفس ، ومن الجائز أن يكون في
قطع الرياض المكسوة بالزهر معنى الأنوثة والأمومة
مقترنتين . وشائع في شعر بشار وابن الرومي معا

هذا الضرب من الإحساس بخصب الحياة ، وما يسميه الأستاذ العقاد باسم « الطبيعة الحيوية » ، وصوت صاحبتنا هذه فيه نمو الحياة وأنوثتها ، وحنان أمومتها معاً . وبشار الشاعر يعرف أن الكلمة الملفوظة سر الحياة ، ويشير إلى هذا السر حين يتحدث عن صوتها ، فما يتحدث عن صوتها ، وهو شاعر ، لأنه لا يدرك سواه ، وما يتخير الروض المكسو لأنه لا يدركه على حقيقته ، بل يتخير لأنه يحمل معنى الدفء الذى يساعد الجمال والحياة الشابة على النمو . وليأذن لى القارئ فى أن أمضى قليلا من أجل أن أمحو العلاقة المزعومة بين شعر بشار وآفته . فى الشعر الذى يتأفف من غموضه المولعون بأفة بشار هذا السرور بالحياة الغامضة يتردد فى صورة الخمر وهاروت الساحر :

وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعينين خمرا
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهابا وعطرا
وكانها برد الشرا ب صفا، ووافق منه فطرا

وجسم هذه المحبوبة جوهر مصفى يرمز إليه بالذهب ، أو هو قد استحال إلى عطر . كل أولئك يباعد بين هذه المحبوبة وكثافة المادة ، ويطلق حولها جوا من السحر . وكلما تأمل بشار لم يقنع بما انتهى إليه ، لذلك ظل يتسامى ويشب دفعة بعد دفعة . وفي البيت الأخير أصبحت محبوتنا شرابا يذوقه المفطر فاجتمعت عنده نشوة الجسم والروح . (ولكن فى وسع باحثين يرجعون إلى حياة بشار أن يقولوا هذا شعر كاذب ، فبشار رجل مهتك يقصد إلى متعة البدن . وهذه هى النغمة التى طال علينا ترديدها ، نكر على الشاعر بالهجوم لأننا لا نرى شعره مستقلا عن حياته ، ولأننا نفهم حياة بشار فهما جزئيا ، وكأن الشعر الذى أنتجه بشار ينبغي أن يكون - أبداً - صورة من أخباره وسيرته . وكأن الحياة الفكرية عند بشار يجب أن تستقيم مع ما عرفناه عنه ، وكأن بشارا يحرم عليه أن يعبر غما يمكن أو ينبغي أن يكون) . وكأن من العسير أن تأمل هذه المحبوبة إلا بعد رياضة شاقة ، فمحبوبته رمز للجوهر الذى يصعب تحليله .

كان القدماء يجعلون المرأة كائنا ساميا يتغلب على قوة الرجال ، ويجعلون متعة في الحديث عن الصعاب التي تواجههم . وجاء بشار فاستبقى من التقاليد شيئا وغير شيئا ، وأصبحت المرأة صورة الحقيقة الغامضة الصعبة التي لا يستطيع الفكر أن يستوعبها تماما . وكل نهضة روحية صاحبها إعادة النظر إلى الجنس بأوسع معانيه . وحينما نقرأ هذه القطعة في شيء من التعاطف الذي لا يستقيم بدونه الفهم – نرى أننا محتاجون إلى أن نعيد فهم الشاعر القديم في العصر الجاهلي . ذلك أن أجزاء الجسم – في هذه القطعة – أشبه بالأقانيم ، أو هي كليات متنوعة ضمها جسد معجز واحد . ولو كنا نقرأ الشعر في ضوء تقاليده لجاز أن نتبع الإحساس بالحارقة وتاريخه .

وصفوة القول في هذا المقام أن معالم التفكير الرمزي عند بشار تضيع من أيدينا ، فالتخفف من الوضوح ، ومزج الحواس المختلفة ، والتقليل من حدة الفوارق بين الأشياء ، وخلق عالم مثالي ، كل أولئك من الممكن أن يصبح « زورا » إذا أصررنا على

أن شعر بشار ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب ، وقد عبرنا عن هذا الخطأ من قبل بلغة اصطلاحية فقلنا إن الوصف السيكلوجي أو العضوي ينبغي ألا نجعله سلماً مباشراً قصيراً لأحكام معيارية .

بقيت بعد ذلك مسألة أخيرة ، فقد بلغنا في التمييز بين النص وما حوله من ظروف منشئه مبلغاً يجعل القارئ محتاجاً إلى الاعتراض . هناك بعض الأجناس الأدبية التي تسمى باسم الترجمة الذاتية . أليس شيوع هذا المصطلح دليلاً على أن العلاقة بين النص وصاحبه قد تهمنا في بعض الحالات بطريقة مباشرة ؟ والجواب عن ذلك يسير في ضوء ما قدمنا من ملاحظات ، فالترجمة الذاتية من حيث هي فن ليست خطاباً أو مذكرات أو عبارات تحمل طابع التفريغ العاجل ، أو تعبر عن الاستجابة التلقائية . الترجمة الذاتية - على عكس ما يوهم هذا الاسم - ليست نسخاً لمشاعر صاحبها وتجاربه ، أو ليست تعبيراً نقياً عن ذاته ، فقد دخلها التعديل ، واستطاع المؤلف أن يحقق نوعاً من البعد بينه وبينها . والذين

تهمهم السير الشخصية من حيث الصدق يسألون عما أضمره الكاتب وما أظهره . ومثل هذا السؤال لا يفرق كثيراً عن التجسس على أخبار الناس ، ولن يؤدي إلى تنوير النص ، وربما لا يكون هناك فرق واضح بين تناول الأيام لطله حسين وما كبث لشكبير . وسواء أكانت الأيام تتصل أم لا تتصل بكل ما نعرفه أو نحب أن نعرفه عن طه حسين . ولن تنقص الأيام في قيمتها من حيث هي فن إذا استطاع باحث مجتهد أن يثبت أنها لا تتصل بشخصية الدكتور طه حسين على نحو ما يوهمنا في عمله العظيم . وقد يبدو في هذا القول بعض الإسراف لأن فكرة الصدق علقت بالنفوس ، ونسبت إليها فساداً . وينبغي أن نفرق بين التجربة أو الفكرة الواقعية واستخدامها في عمل فني . وإذا نظرنا إلى الترجمة من حيث هي فن فلن نهتم بالمعنى الشخصي لعناصرها ، إذ أن المعنى الشخصي لا وجود له - ساذجاً نقياً في أي عمل استايطيقي ، وإنما نهتم بالأفكار والخبرات من حيث هي مادة إنسانية ملموسة ، والترجمة الذاتية - ككل - تكون وحدة

على مستوى متميز من الواقع . فالأيام إذن ليست مجرد تعبير عن تجارب طه حسين ، فأن أصررنا على ذلك فلن يكون في وسعنا أن نعرف الثراء الذى يتمتع به هذا الكتاب من حيث هو فن . يقول الدكتور طه حسين « وإذا كان قد بقى له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها فأنما هى ذكرى ذلك السياج الذى كان يقوم أمامه من القصب ، والذى لم يكن بينه وبين الدار إلا خطوات قصار . هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس . يذكر أن قصب هذا السياج كان أطول من قامته ، فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقرباً كأنما كان متلاصقاً ؛ فلم يكن يستطيع أن ينسل فى ثناياه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية . وكان يمتد من يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريباً ؛ فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن ، وكان لها فى حياته ، أو قل فى خياله ، تأثير عظيم . يذكر هذا كله ، ويذكر

أنه كان يحسد الأرناب التي كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ، وتتخطى السياج وثباً من فوقه ، أو انسياً بين قصبه إلى حيث تقرض ما وراءه من نبت أخضر ، يذكر منه الكرب خاصة .

ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس ، وتعشى الناس ، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً في التفكير ، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله ، والتف حوله الناس ، وأخذ ينشدهم في نعمة عذبة أخبار أبي زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت إلا حين يستخفهم الطرب ، أو تستفزهم الشهوة ، فيستعيدون ويتأرون ويختصمون ، ويسكت الشاعر حتى يفرغوا من لغطهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف إنشاده العذب بنغمته التي لا تكاد تتغير .

ثم يذكر أنه لا يخرج ليلة إلى موقفه من السياج إلا وفي نفسه حسرة لاذعة ، لأنه كان يقدر أن يقطع عليه استماعه لنشيد الشاعر حين تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى ، فتخرج فتشده من ثوبه ، فيمتنع

عليها ، فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمالة ، وتعدو به إلى حيث تنيمه على الأرض ، وتضع رأسه على فخذه أمه ، ثم تعتمد هذه إلى عيني المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد أخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً وهو يالم ولكنه لا يشكو ، لأنه كان يكره أن يكون - كأخته - شكاء بكاء (٢٤) .

وما يعينني أن تكون هذه الأحداث قد أملت كلها بالكاتب وهو صبي صغير ، وحسبي منها أنها أحداث ممكنة لا وجه للغرابة فيها ، وأنها تثير التفكير في أمر هذا السياج ما هو ؟ قد يكون سياجاً حقيقياً لكنه يحمل إلى جانب ذلك دلالة أشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي أن تتخطى ، ولم يكن يخطر بعقل الصبي هذا النحو من التفكير . وإذا لم ننس فكرة الترجمة الذاتية فلن ننفذ بسهولة من المعنى الحرفي الواقعي إلى الرمز ، بل قد يخيل إلينا أن الرمز يناقض عقلية الصبي الصغير ، ويحمل الترجمة عنها فوق طاقتها . لكن الكاتب يستطيع أن يلهينا بالقصة والحدث كما يلهو الكلب

بقطعة من اللحم حتى يتم اللص عمله فى سرقة المنزل .
وهذا هو التشبيه الذى ذكره ت . س - إليوت فى
معرض كلامه عن المعنى الرمزي أو المعنى بعد
المنطقي . نحن ننساق وراء الخواطر وقصب السياج
وأخبار أبى زيد وخليفة ودياب وأخت الصبي التى
تحمله بين ذراعها إلى حيث ينام على الأرض ،
وفى أثناء ذلك كله يتردد قصب السياج ، وينفذ إلى
أعماقنا ، وربما نستحضر حياة الكاتب ، وما آل إليه
من النبوغ ، ومن ثم يخيل إلينا أن السياج صورة
للطموح أو الرقى الروحي . ودون هذا الطموح
عقبات . ولن يقلل من أهمية هذا الفهم ، والذهاب
بقصب السياج مذهب الرمز أن الكاتب يبدأ قصته ،
وأن عقله فى ذلك الوقت المبكر لم يكن يدور فيه مثل
هذه الخواطر . ولو أشار طه حسين إلى الطموح
إشارة ما لجاز أن يكون فيها بعض التجاوز . لكنه أثر
الوقائع الحقيقية أو الممكنة ، وإذا هذه الوقائع قد
أصبح قصب السكر كالمركز لها . وإذا بالصبي يعتمد
عليه مفكراً ومصغياً إلى صوت الشاعر الذى يجتمع
الناس من حوله - وإذا ذاك نفطن إلى أن للسياج

خطراً ، وأنه أكبر من أن يكون مجرد حدث من أحداث الطفولة . ولكن فكرة التعبير الذاتي تحد عقولنا عن الانطلاق ، وتشغلنا عن تركيب العمل الذى يسيطر عليه فى الظاهر جو بسيط أليف . وهذا ما أردت أن أنهى إليه حين زعمت أن التعبير الذاتي مصطلح يراد به التمييز السطحي لنوع من التأليف الفنى ، وأتينا نبحث فى الحقيقة عن كل ما يعطى التعبير أو الترجمة معنى الخلق الإنسانى الذى تجاوز حدود إنسان بعينه .

المراجع :

- (١) عبد السلام القفاش : الأنا والآخر على ضوء
الفينومولوجيا والتحليل النفسى . مخطوط صفحة ٢٠٦ .
(٢) المرجع السابق صفحة ٢٠٨-٢٠٩ .
(٣) المرجع السابق صفحة ٢١١ .

(٤) Arnold Hauser : Philosophy of Art History
p. 48.

Ibid p. 49. (٥)

Ibid. p. 53. (٦)

Ibid p. 103. (٧)

Ibid p 105. (٨)

Ibid p. 55. (٩)

Ibid p.56. (١٠)

Ibid p. 112. (١١)

(١٢) شارل لالو : مبادئ علم الجمال ترجمة
مصطفى ماهر ص ٥٦ ؛ ٥٧ .

Herbert Dingle : Science and Criticism p. 5. (١٣)

Arnold Hauser : Philosophy of Art History (١٤)
p. 74.

S. Freud : Moses and Monotheism p. 164. (١٥)

D. Daiches : Critical Approaches to Literature (١٦)
p. 342.

René Wellek, Austin Warren : Theory of (١٧)
Literature p. 71.

(١٨) محمد النويهي : شخصية بشار ص ١٠٤ .

(١٩) نجيب محمد البهيني : تاريخ الشعر العربي
حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٣٥٥ - ٣٥٩ .

(٢٠) عباس العقاد : أبونواس الحسن بن هانئ :
دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي ص ١٥٢ .

(٢١) محمد النويهي : نفسية أبي نواس ص ١١٤
وما بعدها .

(٢٢) نجيب محمد البهيتي : تاريخ الشعر العربي
حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٣٥٥ .

R. Collingwood : The Principles of Art, p. (٣٢)
135-138.

(٢٤) طه حسين : الأيام ج ١ ص ٤ - ٦ .

الفصل الرابع

« التحليل اللغوي الأساطيفي »

أشرنا فيما مضى إلى فكرة الكيان المستقل التي
نمت نمواً واضحاً، فالفن وفقاً لهذه النظرية متميز بنفسه
من سائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية . ولذلك
ينبغي أن يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . ولكن
الدراسة الاجتماعية حاولت مراراً أن تشتق خصائص
العمل الفني من مجال آخر متميز لا أهمية له من
الوجهة الفنية . ونسى المناصرون لهذه الدراسة أن
الفن لا ينمو وفقاً لمنطق اجتماعي ، وإنما ينمو وفقاً
لمنطق داخلي كامن فيه متميز ، بطريقة ما، من المؤثرات
الخارجية سواء في ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين
السيكولوجي للفنان . وكأن الفن يخضع لحركة ذاتية
ذات مبدأ فوق الفرد على غرار ما قال هيجل في فلسفة
التاريخ (١) . ومؤدى ذلك أن ظروف البيئة ليست ذات
صلة مباشرة بالفن من حيث هو . قد يقال - مثلاً -
إن الرواية تأثرت بنمو الديمقراطية الاجتماعية ،
ولكن ليس في وسع أي تحليل ذي طابع اجتماعي

أو اقتصادى أن يفسر نشأة الرواية من حيث هي شكل فنى خاص (٢) . وقد يقال أيضاً إن الإيجاز فى العصر الجاهلى يرجع إلى ندرة الكتابة والقراءة بحيث يعتمد الناس على الحفظ والذاكرة ، ولكن ليس فى وسع هذه الأمية المزعومة أو غيرها من الظواهر الاجتماعية أن تفسر الإيجاز من حيث هو قدرة تعبيرية . ومع ذلك فأنا لا نتردد فى البحث عن العوامل الداخلة فى تكوين الظواهر الاستيطيقية ، ترانا نقارن - مثلاً - بين ما نسميه وحدة البيت والنظام القبلى . وبديهى أننا - فى كل مرة - نحول الظاهرة الاستيطيقية المعيارية إلى نظام وصفى - فضلاً على أن هؤلاء الباحثين يوحون إلينا ألا نتذوق وحدة البيت ، على ما فى هذا التعبير من غلو ، والإيجاز . ألا تراه مقروناً بالأمية ؟ لقد استحالت الظاهرة الجمالية إلى عدوى ، فالإيجاز عدوى الأمية ، ونظام توزيع المعنى عدوى الروح القبلية أو الفردية المتطرفة - وهكذا نجد أحكاماً كثيرة يتوهم أصحابها أن فهم جماليات الشعر العربى لا يستغنى عنها . ولا يعيننا فى هذا المقام أن نكثر من الشواهد ، وإنما يعيننا أن نلاحظ

الأساس الخاطيء الذى تقوم عليه ، والأثر الضار الذى ينجم عن هذا الضرب من التفكير . فالباحث يرى - فى الإيجاز مثلاً - رأياً خاصاً به يضمّره فى نفسه ، ثم يروح يعقد المشابهة بينه وبين أمة العرب . فهو لا يتحدث عن الإيجاز من حيث قدرته ، وإنما يتحدث عن الاختصار والسطحية وإهمال جوانب غير قليلة من النشاط الذهنى . والباحث يقع فى هذا الخطأ متأثراً بمبدأ التفسير الاجتماعى . التفسير الاجتماعى يقوم بوظيفة خطيرة هنا ، لأنه أعان الكاتب من حيث لا يدري على أن ينكر الإيجاز من حيث هو قيمة ، ولو كان مفهوم القيمة واضحاً فى أذهاننا لجاز لنا أن نستبعد كل ضرب من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية - ولكن الظروف الاجتماعية ما تزال تسيء إلى فهم الشعر ، وإدراك معالمه المتميزة .

إننا نقرأ أخبار الحضارة العباسية من حيث التنظيم والثقافة وسعة المجال ، ونتأثر بهذه القدرات جميعاً . فترغم أن الشعر العباسى لا بد أن يكون أكثر نضوجاً .

من الشعر الجاهلى ، وحضارة العباسيين أرقى لا محالة
من البداوة الجاهلية . ولكننا نقيس الشعر على الحضارة
وتاريخ العلم ، وننسى أن الأبنية الثقافية مستقلة ،
وأن الشعر له حياته وروحه العامة التى لا تأتى من
الخارج . ومثل الشعر كمثل النبات يتغذى بأشياء ولكن
خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف
الأرض التى يعيش فيها . وهكذا يتميز فهم الشعر من
العناية المسرفة وغير المسرفة بالظروف الاجتماعية
والحضارية . إننا لا ننكر أن هذه الظروف قد تفيد
دارس القصيدة ، قد تبصره بمعناها السطحي ، وقد
يؤول هذه الظروف تأويلاً حسناً من أجل خدمة الشعر
الذى يعنيه . والذى يقرأ بعض شعر ذى الرمة فى
الطبيعة خالى الذهن من الجدل العقلى الذى عرفته
بيئته ربما يقف عند قضايا تأثيرية غائمة ، وربما لا يهتدى
إلى ما شغل ذا الرمة من البحث فى المصير والقدر .
فنحن إذن نأخذ من هذا الجدل فرضاً عاملاً نستطيع
بواسطة التحليل الاستطيق أن ننمو به ونستكمله
ونشكله حسبما يلى علينا النص نفسه . ومع ذلك فما
أكثر الأحوال التى لا تنفع فيها الظروف الاجتماعية

وتأويلها ، وليس من الضروري أن تكون الظروف المحيطة بالعمل الفني عوناً على فهمه . بل قد تؤدي كثرة المعلومات الخاصة بظروف القصيدة إلى إضعاف الصلة بها ، وقد يحتاج المرء إلى أن يذودها عن عقله لأنها تعوقه عن الكشف والفهم (٣) . وسواء أكانت القصيدة محتاجة إلى معلومات خارجية أم مستغنية بنفسها تماماً فإن إمكانياتها كفن ينبغي أن تدرك بمعزل كاف عن هذه المعلومات . وبعبارة أخرى إن فهم القصيدة ليس هو إرجاعها إلى أصول أو عوامل .

لقد استطاع الباحثون أن يحرروا القصيدة من إطارها الاجتماعي ، وإطارها الذاتي معاً ، فنحن لا نقرأ القصيدة من أجل أن نبحث عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر . ذلك أن القصيدة ربما لا تصدر عن تجربة ، وربما لا يكون وراءها مشاعر . عاناها المؤلف في حياته الواقعية : والشاعر ، على كل حال ، يغير من تجاربه ومشاعره ، ويحولها إلى مادة جديدة ، فضلاً على أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط . يقول إليوت إن العواطف التي لم يمارسها

الشاعر في الحياة تؤدي له خدمة ربما لا تقل عن خدمات العواطف التي ألفها وجربها . فإذا قرأنا القصيدة وجب علينا أن نتذكر أن عواطف صاحبها ليست هي ما نقرأه ونفهمه . القصيدة ليست تعبيراً تلقائياً كالأمة أو الصرخة . وحالة الشاعر العقلية والعاطفية إبان الإنشاء لا سبيل واضح إليها على خلاف ما نظن .

وإذا لم تكن القصيدة تعبيراً فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغوية ، وهنا قد يسأل القارئ متعجباً وما اللغة . أليست تعبيراً عن وجدان داخلي أو إشارة إلى شيء خارجي ؟ وهنا يكفل لنا كاسير رخير إجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير ، والرمز مجرد تسجيل لشيء ما في خارجه ، اللغة تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوع الخارجي في كل أكبر منهما ، من هذه النقطة نبدأ في تفهم استقلال القصيدة والاهتمام بالنشاط اللغوي فيها : لقد كنا في الطور الرومانسي من النقد ننظر إلى الكلمات نظرة خاصة . فالكلمات ، مهما يحتف بها الفنان ، ليست إلا تعبيراً

عن ذاته . كنا نتحدث عن الأفكار والعواطف ولكننا
تغزلها - دون وعي - عن الخلق اللغوى إلى حد ما .
ولذلك لم يكن ثم تفرقة بين تعريف الشعر وتعريف
الشاعر . كنا نرى العمل الأدبى فى ضوء روح الكاتب .
فان لم يستقم لنا هذا الروح الشخصى اطرحنا العمل
وأنكرنا قيمته . لم يكن النقاد يعنون باللغة عناية كافية .
اللغة عندهم مجرد أداة ، وروح الكاتب عند الأستاذ
العقاد والأستاذ المازنى أهم بكثير من عمله أو لغته .
كانت الأهمية مصروفة إلى الشخصية والمشاعر القوية ،
ونظرة الأديب الصادقة .

اثم مر النقد الأدبى بطور ملائم للطبيعية التى تمتشت
فى غير قليل من نماذج التفكير الأدبى فى النثر خاصة ،
فاهتم النقاد بالطبيعة وتصويرها على ما هى عليه .
وأخذنا نثنى على أعمال كثيرة لأنها تحتوى على حقائق
موضوعية . وخيل إلى كثير من القراء أن هذه الحقائق
هى العمل الأدبى أو صورته الدقيقة .

عوملت اللغة إذن معاملة الأداة ، وبعبارة أدق
شغلنا عنها بنفس الشاعر حيناً وحقائق الحياة المحيطة

به في المجتمع حيناً آخر . ونستطيع إذن أن نقول إن اللغة اعتبرت - كثيراً - مجرد علامات على إحساس الشاعر أو الظروف الاجتماعية . فإذا قال قائل إن العمل الأدبي مغامرة في داخل تنظيم الكلمات وتفاعلها من أجل أن يجعل الموضوع المعبر عنه وطريقة التعبير نفسها شيئاً واحداً ، إذا قال قائل هذا عجبنا له وظنناه متخلفاً عن العناية بشخصية المؤلف وعالم الأشياء الخارجية . إننا نلح على الشعور ونعني بالطبيعة الخارجية ، ولكن الشعور وهذه الموضوعات الخارجية تتفاعل معاً . وتفاعلها هذا هو النشاط اللغوي أو هو نظام الرمز ، النشاط اللغوي عبارة تعني أن العمل الأدبي خلاق لمعناه ، أنه ليس علامة أو صورة محسنة ، ولكنه يذيب العناصر جميعاً ويعطيها شكلاً أو قواماً جديداً . فإن أغفلنا هذا الشكل أو القوام اللغوي لم نستطع أن نعرف كيف جاوز العمل شعور صاحبه والإشارة البسيطة إلى أشياء خارجية . النشاط اللغوي إذن ملتبس مناطق من التجارب أو المعاني لم تلتق من قبل بواسطة الإحساس أو الحدس .

النشاط اللغوى الذى نتحدث عنه إذن بمعزل
عن ذلك الفهم المتداول للأسلوب . والذين يرددون
الأسلوب يتصورون اللغة ونشاطها مجرد انعكاس
لشخصية الأديب ، أو يطابقون بين اللغة والموضوع
أو الغرض الخارجى . ومؤدى ذلك كله أن اللغة - فى
العمل الأدبى - تابعة ، وأن الموضوع والشخصية هما
كل شئ فى تقرير أمورها . وقد رأيت ما ينطوى عليه
هذا الفهم . فالتجربة الداخلية والعالم الخارجى أصابهما
تغيير ، وهذا ما نعنيه بعبارة النشاط اللغوى ، وكأننا
إذن بصدد عملية جديدة هى عملية المعنى نفسه . ذلك
المعنى ما هو . هو محصول تفاعل بين الرمز اللغوى
واتجاه الشاعر والموضوع أو المشار إليه بأعم معانى
هذا اللفظ . إن اللغة فى العمل الأدبى إذن ليست
شيئاً يصب فى قالب الشعور أو فى قالب الواقع متميزاً .
الشعور وهذا الواقع مظهران لحقيقة أوسع وأخصب
من كل منهما . إن فكرة النشاط اللغوى الرمزى إذن
لا تستبعد شيئاً ، ولا تنحاز إلى اتجاه . ولا تنكر أن
المعنى يتغذى من مصادر كثيرة ، ولكنها بعد ذلك
تقول إن المعنى كالكائن العضوى يتميز من تربته

والهواء الذى يتنفسه . كل مراجع المعنى تنشط وتبادل الأثر ، فاللغة خلاقة للمعنى وبخاصة فى القصيدة . ونستطيع أن نمضى فى التنبيه إلى هذه الملاحظة فنقول : إن النشاط اللغوى الاستاطيقى الذى هو مقصدنا فى هذا الفصل ، لتميزه من الإشارة والتعبير - كما رأينا - يصبح سبباً ثرياً باحتمالات أو إمكانيات . حقاً إن القصائد يختلف بعضها عن بعض ، منها ما لا يحوجنا إلى قراءة ثانية أو ثالثة ومنها ما يزيدك خبرة كلما زدت فيه النظر . وهذا الصنف من الشعر لاشك أنه يحمل من النشاط اللغوى قدراً أكبر . إنه مستودع طاقات كامنة ماثوثة (٤) . ولا يمكن - بداهة - تحديد نوع النشاط اللغوى فى الشعر بمعزل عن تحديد مفهوم القصيدة الجيدة . والقصيدة الجيدة قصيدة ثرية فى دلالاتها بحيث تبدو فى القراءة الخامسة أو السادسة أوفى منها فى القراءة الأولى والثانية .

ونستطيع أن نثبت هذا الموقف بطريقة أخرى ، وأن نقارن بينه وبين الموقف النقدى القديم . إننا هنا نشير - دائماً - إلى العناية بالنص وتحليله ودلالاته ،

وقد كان المتقدمون من مثل عبد القاهر والآمدى يجعلون النص قبلتهم فى البحث. ولكن الموقف الحديث يتميز فى جوهره من الموقف القديم. كان المتقدمون ينظرون إلى النشاط اللغوى أو المعنى نظرة قاصرة تلحقه بالمنطق والإشارة، أو التحسين إذا لم يستقم أحد هذين الجانبين السابقين تماماً. فاللغة إذن عندهم ليست خالقة لمعناها، وكل ما فى الشعر من دلالة أو نشاط لغوى يضبط عندهم بضوابط منطقية أو إشارية ساذجة تنطوى فى داخل موقف فطرى مشترك، وقد كان إيمانهم بهذا الموقف أو الفهم المشترك إيماناً عظيماً، ففاعلية اللغة إذن يتهددها عندهم عوامل غير قليلة. حقاً إنهم تصوروا الدلالات صنوفاً متعددة، وتحدثوا عما سموه المنطوق والمفهوم والاقتضاء والإشارة (٥)، ولكن هذه الدلالات على الرغم من تعددها الظاهرى ضيقة الأفق إلى حد ما، لا تعدو أن تكون تطبيقاً مباشراً على فكرة الكل الذى يشمل الجزء، أو فكرة الملزوم الذى يستتبع اللازم. علاقات تزيد أو تقلل من المواقف أو الحالات التى « يصدق » عليها التعبير دون أن تزيد

فهمنا لنشاط المعنى فى نفسه بدرجة واضحة . ولذلك ظل مفهوم الإشارة ماثلاً أمامهم ، للشاعر طلل أوناقة أو فرس يتحدث عنه . ولذلك نبحث عن التطابق أو التناسب بين المعنى والموضوع ، ونهمل ما يؤديه الشاعر من خلال نشاطه الخيالى اللغوى - من تعديلات كثيرة فى هذا الموضوع .

. ونستطيع من وجه آخر أن نميز هذا الموقف من الموقف النقدى الحديث فى بعض صوره . وبعبارة أخرى نلتمس ما يشبه برهان الخلف من أجل تمحيص بعض الدعاوى السائرة فى كتاباتنا . إن فكرة النشاط اللغوى الخلاق تناقض - فى وهمنا - كثيراً من الأسس التى تتخذ ، على الخصوص ، فى نقد القصة . (وليس بين الأجناس الأدبية اختلاف أساسى ، وليس لكل جنس استطبيقاً خاصة به على خلاف الشائع الكثير) . القصة تقوم على ما نسميه « الحدث » . ومن الصعب إيجاد تعريف مقنع لهذا المصطلح - كما يلاحظ فرجسون (٦) ولكن هذا ليس هو المهم فى مقامنا ، فالحديث عن هذا الفعل أو الحدث - عندنا -

يأخذ عادة شكل « التخطيط » أو المقصد الذي ينفذ بطريقة ما أو الإجابة عن سؤال يتضح أماننا من خلال القراءة . وبعبارة أخرى نقول إن القصة هي طائفة من الأحداث التي تتشابك وتتعدد ثم تنجلي وتنحسم في النهاية ، ولكل حدث بدء ووسط ونهاية . والأعمال الفنية وفقاً لهذا الفهم يمكن أن تشبه بالرجل الذي حزم أمتعته وتوجه إلى المحطة ثم بلغ بلده آخر الأمر . هذا ضرب من منطقة الأدب يحافى مبدأ النشاط اللغوي الاستاطيقي . فمبدأ النشاط اللغوي يعني أننا دائماً بصدد طرق مختلفة لإثراء المعنى بحيث يصعب قياسه على الخطة أو التدبير المنظم أو الغاية المرسومة . والحدث بوصفه حركة العقل يظل مفتوحاً إلى حد ما . ولكن يحدث كثيراً أن نفرد ما نسميه التكنيك بالدراسة ، وخطر هذا التكنيك يتضح في مثل هذه الحال حين ننسى أن الأدب نشاط خاص في عملية المعنى أو في خلق اللغة .

التحليل اللغوي الاستاطيقي غرض في بيئتنا لأسباب كثيرة حاولنا أن نستوضحها في الفصول السابقة .

ولم يبق أمامنا الآن إلا أن نعرف كيف يفهم العمل الأدبي . إن مفهوم الحقيقة أو الدلالة الحرفية ما يزال أقرب إلى حيوان يفترس الشعر ، ولا يبقى منه على غير عظام . كان القدماء يتصورون أن الشاعر إذا قال قصيدة حقق أشياء خارجية أو ذم صفات معينة في عدوه ، أو تلقف محامد البطل ، أو بكى مروءة الراحل الكريم . وهكذا تخيلوا أن الشعراء « يملّونون » مواد حقيقية دون أن يخرجوها عن طبيعتها التي يراها الرجل العادى حين يبلو كرم الكريم ، ولؤم المهجو ، وبكاء المرثى العزيز .

وفكرة الدلالة الحرفية تتسق تماماً مع فكرة المقصد أو الغرض الذى يعيه الشاعر - فى زعمنا - ويحاول أن يحققه . وكأن الفنان لا يحقق دائماً من الأغراض أكثر مما قصد إليه . وقد تناولنا - فى مقام آخر - الشبهات المختلطة بهذا المصطلح ، وأمامنا الآن أن ننظر فى شروح الشعر ، وهذه الشروح لا تكاد تعرف إلا الدلالة الحرفية ، ولا تكاد تلم بأكثر من دلالة إلا إذا كان الوقوف عند مستوى واحد غير واضح تماماً .

دع عنك فكرة الرمز والتباس الإحساس الرمزي بما تسميه تشبيهات واستعارات . فقد وقر في الذهن أن « الرمز » ذو طابع واحد ، وأنه لا يستقيم مع شعر ظاهر أمره هو خدمة الأغراض العملية ومتافع الدنيا . إننا محتاجون إلى موجات متجددة من الفهم ، محتاجون إلى كشف قصائد فات القدماء التنبيه إلى قيمتها وراثتها ، محتاجون إلى أن نقرأ في القصائد العظيمة وجوها من المعنى لم تؤلف في قراءة القدماء . وإلا فماذا تعنى دراسة الشعر العربي وتجدد الحياة الروحية ؟ .

والحقيقة أننا هنا نثير أسئلة كثيرة في وقت واحد ، غالب بحث عن المعنى يسلم - ضرورة - إلى مناقشة مفهومات كثيرة من بينها مفهوم « الموضوع » الذي ألمتنا به ، ومن بينها الشكل أو الوحدة التي تربط بين أجزاء القصيدة . والشائع أن القصيدة القديمة - إجمالاً - خطالية من الوحدة الدقيقة ، ولذلك أهملنا ما قد يصحب الأجزاء المتباينة من تشابك بعيد في إيقاع المعنى نفسه . أليس من الممكن أن تقع أقسام القصيدة المتباينة في معناها المتبادر المؤلف في أحضان

معنى كلى أوسع ؟ لقد استطاع التحليل النفسى أن يدرك روابط بين أفكار ظاهرة التباعد . ولكن سوء الظن ما يزال نوعاً من الفطنة . ومن أجل ذلك ضاع شعر كثير . نقرأ الشعر الجاهلى - مثلاً - فنقول : إنه شعر بسيط ، وأى شيء فى حياة هؤلاء القدماء يدعو إلى غير البساطة . لا توجد حضارة معقدة ، ولا فلسفة ولا علم منظم دقيق . ونقرأ معلقة امرئ القيس وغير امرئ القيس فنقول هذا وصف الفرس . وهذا وصف المطر . والفرس والناقة والمطر والطلل معروفة مشهورة فى البيئة القديمة . فإذا أهملنا البحث عن «سلطان» البيئة وجدنا الشعر يعطى من المعنى كثيراً ، فشعر امرئ القيس فى الفرس - مثلاً - يتسع لشيء آخر . الفرس صورة أخرى للإنسان المتمرد الثائر . وكذلك شعره فى المطر صورة الحياة المستقرة ، وما يشيع فيها من التنفيس والإشباع . أعطى امرؤ القيس فى ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتربص ثم جاء حديث المطر والجبل فوقفنا أمام السلام والتحقيق والراحة النفسية . ومثل

هذا كثير . وما السعي أو الرحلة المتداولة في الشعر الجاهلي ؟ أليست جزءاً أساسياً من البحث عن حقيقة الحياة ، هذا البحث الذي يتضح في الأنظمة الثقافية المتفاوتة في شكل رحلات . ولكن الفهم الناتج عن ملاحظة الأسباب يجعلنا نغفل ثراء المدلول . فإذا تعرض الشاعر الجاهلي للتفضيلات - مثلاً - قلنا : كانت البيئة الصحراوية مفتوحة تعين الإنسان على الملاحظة الدقيقة . ثم تعرض لشاعر عظيم كطرفة فنجد أنه يحفل بتفضيلات ناقلته ، وإذا ذاك نتذكر هذه الرابطة ، فنقنع بالوقوف عند حدود الدلالات الحرفية ، ولا نتجاوز فكرة « الملاحظة الدقيقة » إلى الفهم التابع من النص المستقل . أو قل إننا لا نحسن الظن بعقل الشاعر فلا نكلف عقولنا مزيداً من الثقة والاحترام والتعاطف مع الشعر . جعل طرفه ناقلته حيواناً تام الحلقة ، وحرص على صفة الكمال هذه حرصاً لا يفوت التأمل . وإذا تتبعنا « المعلقة » وجدنا الناقه التامة الحلقة والعافية قصير إلى قناء . إن طرفة لا يصرح بشيء من هذا ، ولا يومئ إليه في أثناء القسم الخاص بالناقه . لكن طرفة يفلسف الحياة ، في

الجزء الأخير ، فلسفة بسيطة ولكنها تجعلنا نعيد النظر في أمر هذه الناقّة العظيمة . فالفرس صوّرة من حياة الإنسان ، والناقّة كذلك رمز لعدة مفهومات ، لفناء القوى الشاب ، والانتصار على الصعوبات ، والحياة الفاضلة ، والمثل الذي تهون في سبيله التضحية والفداء . ولكن أقصى ما يقنع به العقل المشغوف بملاحظة الأسباب أن الناقّة صديق رفيق وليست مجرد أداة للرحلة والاتصال . فكيف يستقيم أماننا النص في ثرائه ، ونحن نتخلع بظاهر الشعر ، وسداجة البيئة في جوانبها العقلية والمادية . هذا طرفة يرى في الناقّة الموت الذي يقترن بيلوغ الحياة أقصى نضوجها . ولكننا نأخذ الشعر - غالباً - مأخذاً سهلاً . إذا شبه الشاعر الأطلال ببقايا الوشم قلنا إن آثار الديار تلمع لمعان الوشم ! وهذا حق ولكنه ضئيل . ليس الوشم مجرد زينة ، إنه تعويذة مجسمة تحفظ الحياة والأمن ونجح المقاصد . والشاعر يتحدث عن مشكلة الحياة ذاتها من خلال هذا الطلل . إن الوشي اللامع أو المجدد يقترن ببعث الحياة . والبعث هو الذي يجعل الشاعر يتخيل بقر الوحش والظياء . بقول الشاعر :

بها العين والآرام يمشين خلفه
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم .

قد نقول : إن هذا منظر حي متحرك كمناظر
الشاشة ، ولكن الصورة ذات معنى رمزي . هذا هو
العود إلى الحياة فيما يشبه التناسخ . وليس ذلك الفهم
بعيداً إذا حاولنا أن نؤلف بين الأطباء والبقروالأحبة
الراجلين . ويمضي زهير كما يمضي غيره من الشعراء
فيحدثنا عن وجود الماء بعد الرحلة ، كما يهتدى
الإنسان إلى الحقيقة بعد التيه والضلال . نقرأ وصف
زهير للظعائن ، ثم نقرأه وهو يقسم بالبيت الذي طاف
حوله رجال من قريش وجرهم ، ثم ينتقل إلى حديث
الحياة والموت ، إلى الذين يحبون الحياة ويحرصون
عليها ، والذين يحرصون على « رحلات » الموت
المنظمة .

رعوا ما رعوا من ظمئهم ثم أوردوا
غمارا قفري بالسلاج وبالدم
فقضوا منايا بينهم ثم أصـلـروا
إلى كلاً مستـوـبل متـوخم .

وما هنا نجد القصيدة تؤلف ما يشبه الاستعارة :
قضايا متشابهة ومتخالفة معاً . فإذا كنا أكثر بصراً
بشئون المعنى وطرقه ، واستقلال النص وكرامته ،
فإننا نستطيع أن نفسر الشعر تفسيرات مختلفة من جيل
إلى جيل . لكل جيل مطلبه من الشعر ، ومن أجل
ذلك يرى الشعر من زاوية معينة ، فإذا أقبل جيل
جديد حرص على أن يعيد فهم العلاقة بين ماضى
الشعر وحاضره .

قد يقال إن « إثراء النص » يناقض أشياء كثيرة ،
يناقض - مثلاً - الإحساس التاريخي . والإحساس
التاريخي هو أن ندرك الماضى فى مضيه ، ولكن
الماضى يوجد فى الحاضر أيضاً (٧) . الخلاف إذن فى طريقة
النظر إلى تسرب الحياة بعضها فى بعض . والذين
يقرءون العمل الأدبى قراءة الأسباب ونتائجها يروعهـم
- كما قلنا - مبدئاً لإعادة فهم النصوص القديمة والحديثة
معاً . التاريخ عند هؤلاء هو الفهم المرتبط بالعلل
ونائجها . أما الذين يدوكون التاريخ إدراكاً وجدانياً
متعاطفاً مباشراً فيرون أن الإحساس بالعمل الأدبى يتغير

دائماً ، وأن فهمه من أجل ذلك ينمو نمواً مستمراً .
 حقاً إننا نتناول معلقة امرئ القيس دون أن ننسى
 قدم عهدها ، واختلاف لغتها عن لغة الشعر في أيامنا ،
 ولا نجعل امرأ القيس فنائاً معاصراً بكل معاني الكلمة .
 إننا نعلم أن امرأ القيس ينتمى بوجه ما إلى أفكار
 عصره . إننا - بعبارة مختصرة - ندرك المسافة التي
 تفصله عنا . ولكن خبرتنا الاستطيقية تقوم على
 عبور هذه المسافة (٨) ، واستشعار جانب من العصرية
 الفكرية أو البقاء في قصيدته . أى أننا نحول الشعر إلى
 شيء لا زمني . نقرأ قدرة القصيدة على أن تخاطبنا ،
 فنلتبس من أجل ذلك ثراءها وخصبها . وبعبارة
 أخرى إن تصور التفكير في أى وقت مضى عملاً
 ناتجاً عن أسباب معينة يناقض التحليل الذاتى للعمل
 الفنى . ولا نستطيع أن نرجح تفسيراً على تفسير
 بدعوى أن معاصرى العمل الفنى والذين شهدوا مولده
 قد أدركوه . إن الترجيح أو التفضيل أمر سائغ
 ومطلوب (٩) ، ولكن « تاريخية » العمل بالمعنى العلى
 ليس لها مدخل في هذا الترجيح . إن التاريخ ليس
 وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها . إنه

إدراك إنسان معاصر أو حديث له . فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأية فترة من هذا الماضي . وبعبارة مختصرة إن العمل الفني لا وجود له بمعزل عما يعنيه لى ولك ولمن يأتي بعدنا (١٠) . فلا وجه إذن لاعتبار أن التفسير المشروع للعمل الأدبي هو التفسير الذى يمكن أن يخطر للرواة واللغويين والنقاد والشرح المتقدمين .

ومع ذلك فإن هؤلاء الشراح اختلفوا فى الفهم اختلافات كثيرة . والذى يقرأ المعاجم العربية يجد أمثلة عديدة لذلك . ولكن كتاب المعاجم فى بعض الأحيان نظروا إلى هذا الاختلاف نظرة الريب ، وجعلوا بعض الآراء صحيحاً ، وبعضها خاطئاً ، ولكننا الآن قد نجد هذه الآراء جميعاً إمكانيات مختلفة ومتعاونة . وبعبارة أخرى إن مؤلف المعجم كان أكثر ميلاً إلى فكرة الخاصة النوعية للكلمات ، ولم يكن - بداهة - يرى المعنى ومشكلته كما يراها المعاصرون .

والحديث عن تصور المعاجم للمعنى يؤلف ركناً

كبيراً من الصعوبات التي تواجهها في فهم الشعر العربي . تبدو المعاجم وكأنها تعريف بألفاظ لا بأفكار . معاجمنا اللغوية قاصرة قصوراً واضحاً عن خدمة الشعر ، أضف إلى ذلك حاجتنا إلى معاجم أخرى كثيرة تحدثنا مثلاً عن الأساطير العربية . والعلم بالأساطير « يثرى » فهمنا للشعر ، وقد تحدثنا عن هذا الجانب حديثاً نظرياً في مقام آخر . وفي وسعنا هنا أن نضرب أمثلة قصيرة ، فقد نشأ الشعر العربي ، كغيره من الشعر ، في أحضان الأساطير . والأساطير جزء هام من أجزاء النشاط الروحي . وإذا لم يكن بد من أن يقرن الشعر العربي بأشياء فلتكن الأساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والتمثل الأخلاقي . فكل هذه العناصر تؤلف مجالا متشعبا متفاعلا . وربما تكون أمور السياسة والاقتصاد والعادات الاجتماعية نفسها بحيث لا تتميز من طابع أسطوري . ومن الواضح أن كثيراً من الشعر العربي صعب الفهم لأن الأساطير التي تتعمقه بعيدة عن متناول أيدينا . ولنضرب مثلاً واحداً على ما نقول :

يقول الشاعر :

رقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى
كعنقود ملاحية حين نسورا ،

كيف تفهم هذه الصورة ؟ أما الشراح القدماء
فيحدثوننا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين
النجوم على هيئة خاصة ، وأما المحدثون فيقولون
هذا هو الإدراك « الشكلي » ، فقد فتن الشاعر بأشياء
لا أثر فيها لمعنى أو قيمة فكرية . ولكن الأساطير
الجاهلية تحدثنا أن العنب رمز لحلاوة الدنيا . فاختيار الملاحية
أو العنب يؤدي أكثر من معنى . فحلاوة الدنيا إذن :
غير مقصورة على الأرض بل تتعداها إلى الثريا في
السماء . من أجل ذلك يبدو « الحسى الجامد » ذا حظ
من الحياة والنشاط . أضف إلى ذلك أن العنقود يرمز
إلى الحصب والنمو والتوالد . والثريا إذن في هيئتها
وتقاربها وضوئها قريبة في النفس من منظر الطفولة
والأطفال . وفي وسعك أن تقول إن الشاعر لم يقصد
إلى هذا التكلف . وفي وسعى أن أقول إن المقصد

يشبه العنقاء ، كلاهما خرافة . ويظهر لى أن الشعر الذى نزميه « بالحسية » ذوطابع أسطورى لم يفض بعد.

وإذا أذنت لى فى أن أضيف إلى هذه العقبات عقبة أخرى فأنتى أسميها التأثيرية المقنعة . إننى تحدث كثيرأ فيما مضى عن هذه التأثيرية ، ولكنها قد تأخذ سمت العلم ، وحينئذ يصعب علينا كشفها . إنها قد تأخذ شكل المنطق والقضايا وسيكولوجيا المؤلف أو الشاعر . ولنحاول أن نكون على مقربة من النماذج . يقول الشاعر :

فجرى النهر وهو يشبه سيفا
فى رياض كأنها أجفان .

ويقول الرقاء :

وكان الهلال نون لحين
رسمت فى صحيفة زرقاء

هذا الشعر فى رأى بعض الباحثين يتسم بالوضوح والتميز . « ولكنه وضوح التقرير الذى لا يوحى

بأكثر مما يقول ، وضوح الشيء في ذاته دون أن يصبح جزءاً من وعي الشاعر . والتقرير هنا وليد الإدراك الحسى والعقلى أو التفكير المجرد ، إذ يدرك الشاعر علاقات بين جزئيات حسية ، علاقات توازن وتكافؤ مصدرها التفكير العقلى الصرف ، ولا نجد الشاعر يستجيب للعالم بكيانه كله ، أى بحواسه وعاطفته وفكره .

وأحب أن أقول إن نمو خبرتنا بالنصوص رهين بأن نتجنب الظنون الخاصة بوعي الشاعر . وقد قضينا زمناً طويلاً نختصم حول الطبع والصنعة أو الارتجال دون أن ندرك أن من الصعب أن تعرف الظروف الحقيقية لتأليف الشعر . وقد تبلغ بنا الثقة إلى حد أن نقول إن الشاعر يستدر منا التصفيق . ومثل هذا كثير نترجم فيه إحساسنا إلى لغة رديئة غير مباشرة . وإذا قصر الدارس في أن يدرك معنى النص في مقدوره أن يقول إن الأشياء ليست جزءاً من وعي الشاعر ، وأخطر الطرق في النقد الأدبى أن تستخدم الاستجابة الشخصية فيما ينبغى أن يترك لأدوات

أخرى ، والعلم ينكر الانفصال بين الإدراك الحسى والتأويل العقلى فى أية صورة ينتجها عقل إنسان . وهل يكون جرى النهر القاطع كالسيف تصوراً ساذجاً وحيد الجانب ؟ هذه غلبة الماء وسلطانه . الماء مبعث الحياة ، والحياة والقوة متلازمتان . إن الرياض كأجفان السيف . الرياض تحفظ دفعة الماء من الضياع والطغيان ، وتتيح لها القدرة على الإنتاج . وكذلك الأجفان تحفظ السيوف من القتل الخطأ . لقد أعطت الفكرة للصورة ، السيف فى الجفن معطل ، ولكن القوة كامنة فيه ، ومن ثم كانت فكرة الحدود وأهميتها لأنها تنطوى على مقاومة القوة وحسن تدبيرها معاً .

كذلك الصورة الثانية . الهلال رمز المعرفة وصحة التمييز ، ولذلك يقترن عند الشاعر بالنون ، رمز الوعاء والاستيعاب . النون بطبيعة رسمها ترمز إلى النطفة أو الوليد الصغير المنبثق عن الرحم ، ومن ثم يجوز أن يرتبط بالهلال الذى سيكتمل بعد . النون ترمز ببساطة إلى الحمل ، وقصة الهلال الذى يكبر :

هى قصة مولد الحمل فى الطبيعة . من أجل ذلك
قلت إن أساطير كثيرة يجب أن تكشف فى ضوء الشعر
والمادة القصصية الخارجية معاً .

بقيت بعد ذلك شبه خطيرة هى ما يسمونه
التقرير . وكلمة التقرير من أكثر الكلمات شيوعاً ،
فهى تستخدم - مثلاً - فى التمييز بين الشعر المعاصر
والشعر القديم . وكلما كثر شيوع الكلمة آذن ذلك
بفساد معناها ، إننا نرى بعض القراء يسخرون
ويدهشون ، ولكن لنسأل ماذا يمكن أن يعنى التقرير ؟
التقرير عبارة يستطاع التعبير عن معناها دون خسارة
تصويبها . وحينئذ لا نستطيع أن نعيد التعبير عن قول
الشاعر :

دنياى خلو من الأحلام يا عجباً
علام أبعث للدنيا بأنغامى
أوقول الشاعر :

بينا يرى الإنسان فيها مخبراً
حتى يرى خبراً من الأخبار

أو قول الشاعر :

ولإذا كانت النفوس كبارا
تعبت في مرادها الأجسام

أو قول الشاعر :

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شادي

أو قول الشاعر :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيات الفاتك اللهج .

كل هذه الخواطر تفهم ، ولكن لا يمكن أن يعاد التعبير عنها . من الممكن أن تنثر أو تختصر أو تشرح شرحاً متوسعاً ، ولكن ليس من اليسير أن يسوى المرء بين البيت المفرد وأى شكل من الأشكال التعبيرية التي تقابله . والذين يستعملون كلمة التقرير قاصدين بها وحدة المعنى ، واستقامته ، وصفة القصد المباشر فيه يغفلون أشياء كثيرة من

أوضحها أن القدماء كانوا يبحثون في العبارات غير التصويرية عن دلالات كثيرة ، ويسمونهم بأسماء مختلفة . ومن الغريب أن كثرة الدلالات في الصور لم تكد تستوقفهم بمثل ما استوقفهم هذا الخصب الكامن في العبارات التي نسميها الآن قضايا أو تقارير . ومن واجبتنا ، إذن ، أن نأخذ بعين التقدير هذا التفاوت بين الموقفين ؛ والواقع أن فاعلية النظام النحوى فى خلق المعنى المتعدد غير ماثلة فى أذهاننا ، وهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها . وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ؛ فنظام الكلمات ، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات فى العبارة ، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات غير قليلة . ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوى الناضج ، أو نظن أن مراجعة المعانى النحوية أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن . وربما تكون هناك فتنة بمنهج الرمز . ولا بأس فى أن يحب

القارىء أو الفنان طريقاً من طرق التصور ، ولكن
« الفتنة » تنسينا ما تستطيعه مناهج أخرى .

وقضايا المحدثين عن التقرير والإدراك الحسى
« وسوءات الشعر وحسناته » تعكس - فيما نظن -
العناية الشديدة بالتقييم ، والرغبة المخلصة ، موفقة
وغير موفقة ، فى تمييز الجيد والردىء من الشعر .
وقد بدأت ثورة النقد والشعر العربى الحديث بفكرتى
الطبع والتقليد . وإذا أردنا أن نعرف جدوى التقييم
أو أثره فى توضيح أمور الشعر فمن واجبنا أن نركن
مرة أخرى إلى الأمثلة الجزئية ؛ فقد ثارت مناقشات
كثيرة حول مفهوم التقليد والتجديد فى الشعر ،
وحدثت جفوة واضحة بين النقاد والشعراء ، فقد
كان الشعراء يعلمون أن الشعر يصنع من الشعر وكان
النقاد يرون أن الشعر يصنع من الحياة : التطور فى
أذهان الشعراء خاصة لا يغفل جزءاً من ماضى الشعر
أو قديمه . ولكن تفصيلات هذا الموقف لم تكن
واضحة ، وبعبارة أخرى لم تكن أمور العلاقة بين
صناعة الشعر من الشعر والحياة معاً موضع عناية .

كانت صلة التجديد بالإحساس ببعض التيارات
الرئيسية التي تسرى كالشريان - عبر أجيال - مهمة ؛ فقد
كانت الكلمة العليا لصوت التميز والانفراد . ولم يكن
هذا التميز أو الانفراد يأخذ صورة يتضح فيها الإحساس
المشار إليه . كل هذا معناه أن تقييم الشعر في مثل هذا
الموقف تقييم ناقص . ولكن لا بد لنا قبل أن نمضي
في وصفه من أن نذكر قول شوقي في ذكرى شيكسبير :

لم تكشف النفس لولاه ولا بليت
لها سرائر لا تحصى وأهواء .

شعر من النسق الأعلى يؤيده
من جانب الله إلهام وإيحاء

من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غراء ،

وكل معنى كعيسى في محاسنه
جادت به من بنات الشعر عذراء .

يقول أستاذنا الدكتور طه حسين (١١) : ولست أدري

ما هذا الحسن المشترك بين معاني شيكسبير والمسيح .
 بل لست أدري كيف يذكر شيكسبير المتأثر بوثنية
 القدماء وآداب الشمال الأوربي إلى جانب المسيح » .
 والسؤال الآن هو كيف جمع شوقي بين شيكسبير والمسيح
 بغض النظر عن توفيقه وإخفاقه ؟ الفن ، في إحساس
 العربي ، لا يعتمد على ذكاء الإنسان وقدرته فحسب ،
 بل يعتمد على صلته بمصدر علوى يغذيه . ولا يستطيع
 شوقي أن يفهم روعة شيكسبير وأن يقدرها بمعزل
 عن فكرة الإعجاز الأدبي . فالإعجاز هو قمة
 الأدب . ولابد « لبلاغة » شيكسبير من نفاذ فوق
 مستوى البشر . ولكل شيء في نظر شوقي ، وفي
 كثير من تقاليد الشعر العربي مثال أو جوهر . ولابد
 أن يرد كل ما في شيكسبير من تعقيد أو تركيب وتنوع
 إلى هذا الجوهر البسيط ، إلى ما يشبه الفطرة التي
 تعلق بها الباحثون في الإعجاز . وهذا الأدب المعجز
 لا يتصور بمعزل عن العظة والتذكير ؛ فعظمة شيكسبير
 الفنية إذن لابد أن تأخذ طابعاً أخلاقياً مباشراً .
 فإذا بلغنا هذا القدر من التحليل عرفنا أن شوقي كان
 يحتاج إلى أن يعدل ما ورثه في الشعر العربي تعديلاً

أكثر ملاءمة للموقف الجديد الذى يواجهه . ولكن المهم أن النقاد حينما عنوا عناية مخصصة بالتجديد فى الشعر والقيم لم يبصروا الشعراء بطبيعة العقبات التى تواجههم . إن التقييم مجرداً قد أهمهم ، ومن ثم غمض أماننا الأسلوب الفكرى والوجدانى الذى يعتنقه الشاعر . أو قل إننا عنينا بالجودة والرداءة أكثر مما عنينا بالتحليل . لقد كان الشاعر الحديث يواجه أزمة صعبة لأنه يريد أن يستقى فكره من الشعر والمواقف الجديدة . ولكن « التوازن » وتنمية الإحساس التاريخى دون تدميره لم تكن موضع بحث النقاد . كيف يوجد الماضى فى الشعر ؟ سؤال يهتم به الناقد حين يحلل الشعر أو حين يعبأ بفهمه إلى جانب تقديره ، الماضى فى شعر شوقي يختلف عن الماضى فى شعر على طه أو ابراهيم ناجى ، ويختلف - طبعاً - عن معنى الماضى فى الشعر المعاصر ، ولكن « التقييم » شغلنا دائماً ، وأهم سؤال نواجهه هو هل أجاد الشاعر أم قصر ؟ والواقع أن العناية بالتحليل تشيع نوعاً من السلام ، أو تفتح آفاقاً رحبية من التذوق . لنفرض أننا نواجه من

الشعر ما نستنكره ، لنفرض أنك غير مطمئن - مثلاً -
إلى قول صلاح عبد الصبور :

وشربت شاياً في الطريق ،
ورقت نعلي .

تقول كيف نسمى هذا شعراً وتذهب إلى تحليل
استنكارك ، وللتبرير أبواب لا تغلق . فإذا نحن
جمعنا حاسة التقييم هذه وسألنا أنفسنا ماذا أراد
الشاعر بهذا بدأنا في فهم الموقف . إن الشاعر يريد أن
يستخرج دلالة من الواقع العمل الأليم المبتذل .
الشاعر لا يحفل بما هو جميل أو شاعري أو سار .
الشاعر يريد أن يتترع قيمة من مواد مقاومة إن صح
هذا التعبير . ولم يكن صلاح أول شاعر يحاول هذا
في اللغة العربية ، ولكننا نهمل التحليل ، ونتغاضي
عن تحديد نوع من الذاكرة الحية اللاشخصية ،
أو قل إننا نهتم بالتقييم ونهمل حاجة الشعر إلى التحليل
والمقارنة وربط النماذج بعضها ببعض ، ونحفل
بأطلاق « الأحكام » ، والأحكام تعكس أذواقنا
الشخصية .

والواقع أن الاحتفال بالتقييم اشاع غير قليل من
 الفوضى ، ذلك أن الناقد هنا ينظر من وجه ويهمل
 آخر ، ويحب مقياساً ويكره مقاييس . كذلك صنع
 الثوار الأول في تاريخ النقد العربي الحديث في موقفهم من
 الشعر العربي ، وكذلك صنع الثوار الجدد في موقفهم
 من الشعر والنقد الذى لا يستقيم مع دعوتهم . لنسمع
 - مثلاً - نازك الملائكة وهى تتحدث عن آثام الوزن
 الذى التزمه شعراء العربية دهرأ طويلاً . لقد ذهب
 كثيرون فى هذا المجال إلى أن الوزن يحوج الشاعر
 إلى أن يقول شيئاً لا يحتاج إليه ، وأنه أقرب إلى
 الطرب وموسيقى الخطابة ، وأنه متكرر قاس رتيب .
 ولست أدري إذا كنت تؤمن بالمفاضلة على هذا النحو ،
 وما أظن إلا أن هذا مضيعة للوقت ومفسدة للعقول .
 ولكن « للحكم » هوى فى نفوسنا ، وقد يذهب بنا هذا
 الهوى إلى حد أن تكون أشياء ذات جودة مطلقة ،
 أو رداءة مطلقة . والذى يعنيه التحليل أو يقتنع بالقيمة
 النسبية يقول إن الوزن القديم يحقق مالا تحققه
 التفعيلة الجديدة ، وكذلك التفعيلة تؤدى وظائف
 لا يستطيع الوزن أن يبلغها . الوزن القديم استوعب

الكثير ، وحقق نوعاً غامضاً من الاتصال والانفصال بين المعاني ، وخلق الشاعر على الرغم من التشابه الواضح بين الوحدات الموسيقية وحدة مغلقة أو كياناً تاماً .

ولكن كل مذهب من مذاهب التقييم يعتقد أنه كشف أحسن الوسائل للتفريق بين الأعمال الأدبية . وهذا وهم من صناعة الذوق . حقاً إن أحكام الجيد والردىء بنيت على دراسة الأدب ، ولكن دراسة الأدب لا يمكن أن تبنى على هذه الأحكام (١٢) . إن القيم عزيزة لدينا ، ولكننا حين نتحدث عن الجيد والردىء ، ونوازن بين الشعر القديم والمعاصر مثلاً نستعمل لا محالة أفكاراً اجتماعية وأخلاقية أو عقلية خافية . وقديماً قسم النقاد الشعراء طبقات كطبقات المجتمع ، وحديثاً أنكر الناس شعر المديح لأنه لا يجتذب غرور الفرد العادى ، وتوهمه أنه صانع المجد كله . فى كل ضرب من التقييم مقاييس كامنة ، أو ظاهرة . التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا . واعتقاداتنا متغلغلة فى أى موقف نتخذه ، ولكن « التحليل » فى وسعه أن يؤدي إلى تهذيبها والحد من طغيانها ، التحليل

موقف ينطوى على رؤية الكثير ، واستيعاب العناصر
« الغريبة » برحابة أشمل وأعمق .

لقد بان خطر التقييم أكثر من مرة في النقد
العربي . تساءل النقاد عن أشعر الشعراء ، واحتفلوا
كثيراً - بالحكم ، وعاقهم هذا الحكم دون مزيد من
الفهم . مثال ذلك موقفهم من أبي تمام ، وجماعة
الناثرين - وفي النقد الحديث احتفل النقاد بالحكم على
ما سموه الشعر التقليدى دون أن ينتهى هذا الجدل إلى
شئ مفيد في توجيه الإحساس بالماضى . ونظر
كثيرون إلى هذا الإحساس نظرة الريية . ولم تتضح
العلاقة الناضجة بين الماضى والحاضر ، واختلطت نماذج
كثيرة شديدة التباين تحت عنوان واحد . ثم اعتقد
كثيرون أن الذوق الجيد شئ مطلق ، وأنك إذا
أعجبت بالشعر المعاصر لم يسعك أن تعجب بقصيدة
قديمة تختلف في تصوراتها وجمالياتها اختلافاً واضحاً ،
وأنك إذا أعجبت برواية تقوم على وحدة الحدث لم
يسعك أن تشهد ببراعة روايات أخرى لا تعول على
هذه الوحدة .

ومغزى ذلك أنه لا توجد مقاييس نهائية أوقيمة مطلقة . ولكن الكاتب يجعل المقاييس التى يحبها هى المقاييس المقبولة - ومن الواضح أن مثل هذه القضية لا يمكن أن تدحض شأنها فى ذلك شأن كل مسألة تعتمد على الدور . وليس معنى هذا كله أن التحليل يمكن أن يفصل عن التقييم ، فاختيار قصيدة دون أخرى يتضمن فى نفسه نوعاً من الحكم ، وعنصر التقييم كامن فى القضايا التحليلية التى لا يبدو عليها اهتمام ما بما عدا الفهم والتقرير ومحاولة تحديد الصورة الماثلة أمامنا (١٣) . ولكن المقارنة بين عظمة الشعراء ممجوجة ، والاحتفال بكشف الجودة والرداءة ينبئ عليه خلط الذوق بالمعرفة ، وإدخال التجربة المباشرة فى بنية النقد الأدبى ، ومن ثم تودى إلى انحرافات كثيرة . إننا لا ننكر التجربة المباشرة التى يبدأ منها التحليل - وكلمة يبدأ هنا تحتاج إلى توضيح - فالتحليل يخرج من هذه التجربة ولكنه لا يقوم عليها ، ومن ثم فهو أقل تعرضاً للاختلافات المثيرة التى يمتلئ بها تاريخ الذوق ، وتدور هذه الاختلافات حول أقدار الشعراء ما قدر شوقى ؟ وما قدر المتنبي ؟ وأقدار الشعراء

مسألة تحس ولكنها لا تقبل التناول والمعالجة (١٤) ،
والعظمة متغيرة متقلبة ، وقد اعترف كثيرون بأن
المتنبى شاعر عظيم ، وراح آخرون ينكرون هذه
العظمة التي بنتها العادة ، ودعمتها أجيال كثيرة .
ولكل طائفة - كما نعلم - مقياس خاص ، وربما
لا يفيد شعر المتنبى من الدفاع والهجوم قدر ما يفيد
من الاحتفال بالتحليل وتجنب الأسئلة الذوقية المثيرة .
لكن التحليل يبدأ من نقطة هامة هي الاعتراف بأن
في العمل الفني الذي تواجهه قدراً من الكمال ، ومن
ثم ينبعث نشاط الناقد من أجل الكشف . وبعبارة
أخرى إذا لم يجد الناقد متعة في عمل فني أو لم يستطع
أن يكبح كراهته فمن الأفضل ألا يكتب عنه .
فالمتعة التي تصاحب الشعور بقدر من الكمال هي
الخطوة الأولى التي يبدأ منها الفهم أو التحليل .
ووظيفة الناقد فيما يقول إليوت هي هذا الفهم
أو الشرح أو التنوير (١٥) . وهو - من أجل ذلك -
يستعين بأدوات ، أو يتخذ موقفاً ، ولكنه لا يطبق
مبادئ أو نظريات معينة . والنقد العربي القديم والحديث
حافل بمبادئ كثيرة عن استقرار القوافي ، وملاءمة

الأوزان ، ودقة الوصف واستيعابه ، واستقامة المنطق ،
والاستعارات ذات المعازلة ، وتمكن الكلمات ،
والوضوح ، والإيجاز ، وشرف المعنى أو أهميته ،
وجمال اللفظ أو القدرة على صياغة معنى عادي : من
الممكن أن ينظر إلى هذه المفهومات نظرنا إلى
ملاحظات خاصة بناقد معين إزاء سياق معين ، ولكن
ماهكذا نعتبر التراث النقدي . إننا نتصور قima مطلقة ،
ومبادئ ذات سلطات عامة شاملة . وكم من شعر
لعب فيه توتر القافية وقلقها دوراً هاماً في بناء المعنى .
وكم من شعر أدى اختلاط صوره مالا يؤديه الوضوح
والتمايز . ووظيفة الشعر هي أن يحررنا من سلطة
الملاحظات السابقة التي قرأناها وتأثرنا بها . ولكن
جمهور القراء يأخذ لفتات النقاد الأذكياء ، ويعطى
لها قوة المبدأ ، وقد شاع في النقد العربي الحديث
الكثير من مثل الحيوية ، والحسية ، والتجسيم ،
والصور ، والبساطة ، والموسيقية ، والإثارة ، والعاطفية .
وأصبحت هذه المفهومات كالعادات المتמכنة . وبعبارة
أخرى إن التحليل لا يستغنى عن نظرية أو نظريات
كثيرة . ولكن هناك نظريات جيدة وأخرى رديئة .

النظرية الرديئة تعطينا صفة محددة كمثل الصفات التي عددناها الآن، وتروح تبحث عن وجودها وتخلفها (١٦).
حقاً إن كشف هذه الأفكار احتاج إلى جهود متواصلة ذات شأن ، ولكن الخطر في اعتبارها مبادئ أو نظريات بدلا من إبقائها في حيز الملاحظات الموضوعية المرتبطة بسياق دون آخر . ذلك أن الشعر الجيد متضارب غير متجانس . ومن ثم تجد الاستخدام المباشر لأي مقولة ينطوي - دائماً - على إهمال العمل . فالعمل الفني يؤدي خدمة جليلة ، ويظهرنا على ضرر « الصفات المحددة » ، ويدخل تعديلا على مارسب في ذهن القارئ من خبراته السابقة عن الشعر . وبعبارة أخرى إن التناول العملي يكشف سعة المدلولات التي ترتبط بكثير من الملاحظات ، وكل تحليل - إذن - ربما يكون فرصة لإضافة جديدة إلى المعلومات النظرية تجعلها أكثر قدرة (١٧) . ولنأخذ مثلاً مفهوم الوحدة . إن الوحدة توصف في حديث النقاد وكتاب الاستطيقا . ولكن معناها لا يستنفد - تماماً - في هذه الكتابة الأدبية أو تلك ، إن مفهوم الوحدة مفهوم رمزي له طابع

الإيحاء غير المباشر . ولكننا نأخذ هذه المفهومات مأخذ الإشارة والتعريف المحدد. ولذلك نغفل إمكانيات كثيرة لتحقيق الوحدة أو التركيب أو الإيقاع . ولكننا إذا عاملنا مفهوم الوحدة معاملة ضيقة محصورة وجدنا مئات من القصائد خارجه عليها . إن مفهوم الوحدة - مثلاً - لا يشير إلى شيء معين كما يشير العلم إلى فرد دون غيره . إنه أداة تمكننا من أن نحفظ بثبات إدراكنا من خلال التغيرات الجمة التي نمارسها . ولكن بعض القراء ، على الأقل ، يأخذ لغة النقد مأخذاً إشارياً أو حرفياً . وهذه اللغة تحتاج إلى تحليل بين وقت وآخر . إنها لغة معقدة تشبه الشعر نفسه أحياناً، وهي خالية من الشفافية المرتبطة بالإشارة (١٨) . وفائدتها لا تتميز من هذه الخاصة الغريبة ، ولكن تحويل هذه اللغة إلى ضرب من الإشارات والتعريفات يشكل باستمرار خطراً على الفهم . ومن الغريب أن هذا الالتباس أو تعدد المعاني المصاحبة لأي مصطلح نقدي أعان بطرق مختلفة على خلق الكتابات النقدية الجيدة والكتابات الرديئة معاً .

المراجع :

- 1 — Arnold Hauser : Philosophy of Art History p. 122-123.
- 2 — Herbert Read : Phases of English Poetry p. 132.
- 3 — T. S. Eliot : Frontiers of Criticism p. 12.
- 4 — Cleanth Brooks : The New Criticism : A Brief for the Defence p. 293, American Scholar, 13, Summer, 1944.
- 5 — (هـ) جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ج ٢ ص ٥٢ - ٥٤ .
- 6 — Francis Fergusson : The Idea of a The atre p. 243.
- 7 — Rashad Rushdi : Critism from Mathew Arnold to the Present Day : Tradition and the Individual Talent p. 92.
- 8 — Lionel Trilling : The Sense of The Past in Criticism from Mathew Arnold to the Present Day.
- 9 — I. A. Richards : Variant Readings and Misreading in Style edited by Thomas. A. Sebeok.
- 10 — Lascelles Abercrombie : A Plea for the Liberty of Interpreting p. 29.
- 11 — طه حسين : حافظ وثوق ص ١١٥ .
- 12 — Northrop Frye : Anatomy of Criticism p. 20, 26.
- 13 — B. Jessup : Taste and Judgement in Aesthetic Experience p. 54 Journal of Esthetics and Art Criticism, Fall, 1960.
- 14 — R. C. Blackmur : The Enabling Act of Criticism, 877, American Issues, 11, editd by Willard Thorp 1941.
- 15 — T. S. Eliot : Selected Essays p. 13.
- 16 — I. A. Richards : Practical Criticism p. 279-281.
- 17 — John Crow Ransom, Editorial in the Kenyon Review, 3, Winter, 1941 p. 96.
- 18 — I. A. Richards : Practical Criticism p. 278, 284,

الفصل الخامس

« البحث عن وحدة الشعر »

يقسم الشعر العربى عادة إلى موضوعات مثل الحماسة والرثاء والنسيب والوصف والهجاء . ويختلف عدد هذه الموضوعات باختلاف الباحثين . بعض الباحثين يتكرر فى العدد مثل أبى تمام فى الحماسة ، وبعضهم يقتضب مثل قدامة بن جعفر فى نقد الشعر وأبى هلال العسكري فى كتاب الصناعتين . وهذه الموضوعات - كما قلنا فى موضع آخر - تعبر عن وجهة نظر خاصة إلى الشعر ؛ فالشعر وفقاً لفكرة الموضوعات التقليدية ضرب من الحلى أو جنس من التصوير . فكرة الموضوعات غير منبثقة من الشعر نفسه ، وإنما هى منبثقة من خارجه ، أو المجتمع الذى يتطلب الحماسة والمدح والافتخار ، وقد يتطلب نوعاً من التسلية أو المتعة القيمة تنضح فى النسيب وما يسمونه الوصف . فكرة الموضوعات رديئة لا تقوم على تمييز حقيقى . ويمكن أن يلاحظ الباحث ما فيها من تداخل أحياناً على نحو ما قال قدامة

ابن جعفر . وهذا التداخل يعنى - بعبارة أخرى - أننا نقسم الشعر تقسيماً سطحياً ولا نتعمق بحث مادته الحقيقية . كل دراسة تتضمن ضرباً من التقسيم ولكن الباحث عليه أن ينظر إلى الشعر على أنه وحدة واحدة .. قد تختلف وجهة النظر ، ولكن ينبغى - فى كل حال - أن نبحث عن التيار الأساسى الذى يربط أشياء كثيرة . ومن أهم ما ينبغى على الباحث الحديث الآن أن يتبين بطريقة عملية وحدة الشعر ، وفساد فكرة الموضوعات ، ووجود أفكار واتجاهات أعمق وأكثر أصالة .. والشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى ، ومن خلال المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التى يواجهها باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة .

(٢)

وموضوع هذا الفصل هو إثبات هذه الملاحظات بطريقة تجريبية . لننظر فى الشعر الجاهلى . حينئذ نرى أنه يقسم إلى بكاء للأطلال ووصف ومدائح واعتذارات وفروسية وافتخار . وليس هذا كله من لباب الشعر فى

كثير . بكاء الأطلال - مثلاً - فهم غير موفق تماماً .
لقد بحث النقاد الشعر من وجهة نظر البيئة ، ولذلك
سموا قسماً كبيراً عزيزاً من الشعر بهذا الاسم . قالوا
إن البدوى يرحل من مكان إلى آخر . ويترك بقايا
خيامه وآثاره ، وحياته على هذا النحو تنقل مستمر .
ولابد - إذن - أن يترك المحب والمحبّة دارهما ، وأن
يبكى الشاعر آثار محبوبته التي بحثت عن موطن آخر
لها . ووفقاً لهذا الأسلوب بحث النقاد عن عواطف
الشاعر الشخصية ، ورأوا أحياناً أن الشاعر حزين
حقاً ، ورأوا - أحياناً أخرى - أن الشاعر يتحدث
أداءً لحقوق الفن المتبعة ، وأنه لا يواجه تجربة حقيقية .
ثم ذهب الباحثون يصنفون أجزاء القصيدة الباقية ،
فنظموها في سلك الوصف أو المدح . قالوا إن الشاعر
يترك آثار الديار ، ويتحدث عن رحلته على الناقة ،
ويشبه الناقة بحيوان آخر ، ويصور هذا الحيوان
وما يتعرض له ، ثم يتركه إلى غرض آخر يقولون إنه
غرض أساسي . وهكذا تبدو القصيدة ممزقة ، ويبدو
عقل الشاعر مفككاً ، ويصور العقل العربى في
صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة ، وينسجم هذا

عند الباحثين مع قضايا أخرى مسرفة عن سطحية العقل العربى فى العصر الجاهلى . هذه السطحية التى تجعله يقف - فيما يقولون - عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها فى كثير . ويروح النقاد يستشهدون لقضاياهم من خلال معلومات خارجية عن البيئة . هذه المعلومات تؤكد - عندهم - فكرة التناول الحسى ؟ وتمزق جوانب التفكير والبساطة .

الشاعر فى العصر الجاهلى يصور قمة التفكير العربى . وقد ظهر فى نهاية هذا العصر القرآن الكريم . وأنت تعلم مكانته . ولكننا مع ذلك لا نكاد نلاحظ التناقض الواضح بين وصف الشعر العربى فى العصر الجاهلى وهذا الكتاب الكريم الذى ظهر فى تلك البيئة . حقاً إن المرحوم الدكتور زكى مبارك حاول أن يربط بين القرآن الكريم والبيئة العربية فى كتاب النثر الفنى فى القرن الرابع . وقال إن القرآن يدل على وجود نثر جاهلى يؤبه به . ولكن هذه الملاحظة ظلت مهملة . ولم يكد يستوقف الدكتور زكى مبارك نظر دارس الأدب ، وظل الأدب الجاهلى - جملة - يدور فى

فلك واحد ، واقتنع كثيرون بهذا التناقض الحاد بين قمة النضوج الفكرى والجمالى من جهة والتفكير السطحى البسيط المتعلق بالمادة والمحسوس الذى لا يعنيه من هم الدنيا غالباً إلا شئون العيش ووفرة الرزق .

الواقع أن من الممكن أن يدرس الشعر الجاهلى بمعزل عن فكرة الموضوعات التقليدية ، وبعبارة أخرى بمعزل عن فكرة السذاجة العقلية التى تمليها البيئة الخارجية على عقول الباحثين . فالشاعر ليس مرآة بيئته ، وعقل الشاعر ليس سلبياً موقوفاً على تمثيل عناصر خارجية ، الشاعر الجاهلى قد يبدو أروع وأعظم مما نتصور لأول وهلة ، ولكن صعوبات كثيرة تقف دون جلاء هذا المستوى الخاص الذى نزعمه ، وقد أشرنا إلى بعض هذه الصعوبات من قبل فيما يتعلق باللغة والأساطير والمعاجم ، ولكن على الرغم من ذلك كله ما يزال أمامنا الأمل باقياً من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأوفى مما رسخ فى أذهاننا عن فكرة البداوة وارتباطاتها .

لم يكن الشاعر الجاهلى يبكى حبا شخصيا ،

أو عاطفة ذاتية ، ففكرة العاطفة الذاتية أو الغنائية زيفت كثيرا من تصوراتنا - أيضا - وجعلتنا نقول إن الشاعر مشغول بنفسه . وبذلك أقمنا فارقا وهميا بين الغنائى والدراى ، وبدلا من أن ينظر إلى الشعر على أنه ذو جوهر دراى نظر إليه فى ضوء العاطفة الذاتية فضلا على العاطفة البسيطة . هناك باستمرار حوار وتوتر بين صوتين اثنين فى كل قصيدة ناضجة . والغنائى لفظ أدى دورا هائلا فى تبسيط الشعر ، وشجع على كثرة استعمال مصطلح الصدق .

- ٣ -

لم يكن الشاعر يتحدث عن عاطفة شخصية ، وإنما يفكر - بطريقته الخاصة - فى مشكلات أساسية . كان يحاور نفسه فى معنى الحياة ، ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل . الطلل هو الماضى الذى ذهب ولن يعود . هو قطعة من الحياة التى تهرم كلما مضى منها جزء . الطلل المرئى رمز للماضى الذى لا يستطيع إادره كما قال أبو العلاء المعرى .

لننبذ سويا فكرة الحب الشخصي أو لنقل إن الحب الذى يصوره الشاعر الجاهلى هو مجرد وسيلة تذكى الإحساس بمشكلة الذاكرة نفسها . حينما يتذكر المرء الأحداث الهامة يشعر أنه حى وأنه ميت . عقله نشيط يستطيع أن يعيد الماضى وأن يشكله من جديد ، ولكن حيوية الذهن تصطدم فى الوقت نفسه بفكرة الماضى من حيث هو . وكلما مضى من تجارب المرء قدر عاد فوقف ليبكىه أو ليبكى ما ضاع من الحياة أو العمر . لقد جعل الشاعر الجاهلى نقطة البدء فى تفكيره البكاء على الحياة . لقد قال القدماء إن امرأ القيس بكى واستبكى ووقف واستوقف ولاحظوا أن عظمتهم كشاعر ترتبط بأشياء من هذا البكاء والوقوف . ولكن القدماء ظنوا أن امرأ القيس يبكى طلل عنيزة أو فاطمة أو غيرها . الشاعر مبروع بفكرة الحياة الداهية ، إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولى . والشاعر يقف ويستوقف لكى يعالج هذا الشعور ، لكى يصور لنفسه أنه حى يملك عقله زمام الماضى ويعيد تخيله وتمثله . كل هذا وهم نشيط ولكنه لا يستطيع

أن يفرغ منه . وقد أخذ هذا البكاء شكل الطقوس
الجماعية ، وأصبح العقل العربى فى العصر الجاهلى
مشغولا بمشكلة الموت الذى يتجسد فى الطلل .
الطلل كان بالأمس دارا عامرة بالبشر وصناع
الحياة . لم يكن هناك ما يعكر صفو الحياة ، ولكن
الرحيل يطرأ دوما على موقف الانسان . الرحلة
هى التى نغصت شعور البدوى الفنان بالحياة ،
وجعلته يؤمن بأن هذا العنصر المستمر هو الذى
يفنى الحب والحياة . كل شىء يرحل . الأوبة
والزمن الباقي الذى يعود يوما جزءا من الماضى .
ولكن الإنسان عقل يدرك ، والإدراك يأخذ صورة
الحاضر المستمر وبخاصة فى الفن . ومن ثم يبدأ
التوتر بين الوعى فى شكل حاضر وهذا الماضى .
النوى والأثافى والأحجار كل أولئك أشبه بالعظام
النخرة المتخلفة عن رفات الميت . هذه عظام الحياة
يجدها دائما موضوعة أمام عقله حيثما التفت . ولولا
هذه العظام ما وجد الشاعر شيئا يستحق الصيحة
أو البكاء أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه .
الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمل .

يجعله يبحث عن مُعين لكي يستوثق من أنه موجود .
الذهاب يجعله يشعر أنه وحيد ، ولذلك يلتمس
اثنين ، يريد أن يشعر بالقوة ، وأن يستلهم كل
أسباب التأيد . ولكن الآخر نفسه فيما يظهر يعاني من
مثل مايعانيه الشاعر . ولذلك يبدأ الشاعر الجاهلي
بما يشبه صلاة جماعية على الماضي الميت . وإذا تأملت
تفصيلات الطلل الرمزي الذي يهز إحساس الشاعر
بفعل الموت المستمر في حياته وجدت كل شيء يعين
على هذا الفرض . المطر يتساقط وينبت بعض الكلاء ،
ولكنه يعفى على الرسم ، والريح تهب بقوة .
والطبيعة تقف - إذن - في موقف غريب ، موقف
مضاد للإنسان . تعفى على وجوده وتذهب بشعوره
بذاته ، ولم يبق من آثار الحياة إلا حيوان . ظباء
وأولادها . ولذلك يبدو الحيوان أقوى . يبدو وارثا
لبقايا حياة الإنسان . ومن ثم ينشأ ضرب من
العداوة الكامنة بين الشاعر والحيوان ، هذه العداوة
التي سنشير إليها فيما بعد .

إن الطبيعة تأكل حياة الإنسان . الريح والمطر

والعين والآرام والكلاء الذى نبت . وهكذا نجد
الشاعر يقول إن الفن ليس إلا ضرباً من لعنة الكلمة
على هذا الموت . كل ما يملكه إزاءه هو قوة الكلمة
أو الشعر . إنه يريد من خلال القوى اللغوية شبه
السحرية أن يزيل التوتر الناشئ عن الشعور بالموت .
ولكن هل يستطيع ؟

— ٤ —

إن القرآن الكريم ربط بين الشعر والسحر
وتعاوذك الكهنة . وهذا نفسه ينبغى أن نفيد منه فى
توضيح الموقف الذى نحن بصدده . فالموضوع
الأساسى الذى يشغل الساحر والكاهن والشاعر هو
الموت . الشاعر لا يملك إلا الكلمة . هذه الكلمة
التي يريد أن يواجه بها هذه المشكلة الصعبة .
الشاعر بعد بكاء الطلل يخرج إلى الرحلة فى الصحراء ،
أى أنه يقبل المشكلة على وجوهها . المضى أو الرحلة
أو الموت الذى أهم الشاعر فى حديثه الذى يُعنون
له عادة باسم بكاء الأطلال يعود إلى ذهنه مرة
أخرى . الشاعر الجاهلى لا يسبك خواطره فى نار

المنطق العقلى ، ولكنه يعتمد على حركة عقلية أخرى رائعة يسميها الباحثون فى قسوة باسم الاستطراد. والاستطراد هو التفكير غير المشروع أو المناسبة الواهية التى لا تقنع القارئ الذى يأخذ أمور الشعر مأخذاً أعمق من المتعة . الشاعر يقول لنا كل شئ أمامى يبدو فى شكل رحلة يقطع منها جزء بعد آخر حتى تنهى عند نقطة معينة . إن الإنسان قد يروعه التفكير فى ثقل الشعور بالماضى الذى لا يتكرر ، ولكنه لا يستطيع أن يرى شيئاً آخر أكثر بهجة وأقل إيلاماً^٣ . هكذا يعلمنا الشاعر الجاهلى . لقد رحل جزء من الحياة وهو الآن يبدأ جزءاً آخر . يقطع المفاز فوق الإبل ولكن إلى أين ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن يواجه قارئ الشعر الجاهلى . إن الرحلة تبدو غامضة المآل شاقة الملامح ، وهى - بداهة - تقطع فجأة دون أن يتوقع المرء . وسرعان ما تستحيل الحياة إذا تدبرنا ما نسميه - استطراداً - ضرباً من الهزائم المتكررة لا نصر حقيقى أخير فيها . لقد كانت الهزيمة أو ذهاب من ذهب نقطة البدء . وكذلك كان نقطة الانتهاء . إن الباحثين يقولون

لنا إن البدوى فى الجزيرة يحيا فى رحلة وانتقال .
ولكن لاءعلاقة بين الانتقال فى الواقع والانتقال فى
فى القصيدة . فالرحلة فى القصيدة هى رحلة كل
حياة بدوية وحضرية . والشاعر يأخذ من الواقع
ويضيف إليه ويعليه ويفسره ويكمله . الشاعر إذن
يرى الحياة كلها رحلة فى مفاوز بعيدة . الشاعر
لا ينتقل من التفكير فى الماضى بطريقة منطقية ، ولكنه
ينتقل - رغم ذلك - بطريقة حافلة بالدلالة أو
المغزى . إن حياة الإنسان وثبات . وهناك دائماً
ضغط خارجى يجعل الإنسان المفكر أشبه بالطائر
الذى يتعرض للفرع بين وقت وآخر . الشاعر
يروعه الماضى ، ويلتفت إلى شىء آخر ، إلى فعل
يريد أن يبدد به هذا الإحساس . ولكن هذا الفعل
الجديد نفسه ينجلي أمره بعد قليل : لقد عادت الرحلة
مرة ثانية . والصاحبان اللذان استعان بهما الشاعر
على فض أزمتة خفت صوتهما . ولم يعد أمامنا
إلا الشاعر والناقة . هذه الناقة التى تتردد فى كل
مكان من الشعر العربى . ليس هناك فى الشعر ما هو

أكثر شيوعاً من الفرس والناقة . ولذلك كان لا بد لنا
أن نبحث عن معنى الرحلة على الناقة .

— ٥ —

لنضرب أمثالا بطريقة . لقد وصف ناقته وصفا
مسهبا في معلقته المشهورة فماذا يعنى هذا الوصف ؟
هنا تجد الباحثين يقولون إن الشاعر دقيق الملاحظة
ككل بدوى . ومعنى ذلك أن هذا الوصف لا يحمل
قيمة بمغزل عن أسبابه وظروفه المدعاة . هذه الناقة
فى الشعر الجاهلى هى الرمز الثانى للحياة التى يعبت
بها الموت . لدينا فى القصيدة الجاهلية — عادة —
رموز أساسية أولها الطلل وثانيها الناقة . الناقة تبدو
حافلة بالحياة والقوة — عادة . ولكن انظر إلى تطور
القصيدة تر إحساس الشاعر بفكرة المصير . الناقة
تبدو حيوانا مقدساً . كل ما فيها يحمل طابع القداسة .
من أجل ذلك يقف عند كل عضو فيها . ولو كانت
الناقة لا تحمل معنى روحيا هاما لما كان فى وسعنا
أن نفهم هذا الوقوف المتأنى عند كل عضو فيها .
الشاعر مشغوف بالتأمل فى أجزاء الناقة كما كان

يشغف بالتأمل فى بقايا الدار أو الرسوم . هذه الأعضاء يجب أن يفكر فيها القارئ وهو على ذكر من تلك الآثار القديمة البالية . تلك هى عظام الميت وهذه آثار الحياة يتشبت بها الشاعر . الشاعر إذن يعيش فى توتر . هناك تقابل وتباين بين عناصر القصيدة أو عناصر الحياة . الغنائية المزعومة ظل كثيف لا نستطيع أن نفذ منه إلى شىء . كل عضو فى الناقه ينبض بأهمية الحياة . والحياة لا تعنى شيئاً إلا رحلة الناقه التامة الحلقة . ولكن الناقه - كما ذكرنا فى مكان آخر تصبح - عن طريق الالتباس الضمنى بين الأجزاء - أشبه بالطلل القديم . الحياة فى تناقص مستمر . هذه الناقه التى تشبه بالقصور والأعمدة والسفن والقناطر وجذوع الطلح والصخر الغليظ يسخر بها طرفه بطريقة بارعة ولكنها ليست سطحية مباشرة . هذه الناقه وصفت بطريقة مازال تحتاج إلى تأمل . لقد جمعت فى نفسها قوى متنوعة متفرقة فى مظاهر كثيرة جامدة وحية ، ففيها من قوى الظلم والثور وحرار الوحش . هذه الناقه التى تبدو جديرة بالاحترام والإجلال رمز الحياة

الناقة مهيبة فالحياة في نظر الشاعر العربي ليست فكرة عرضية ، إنها قوة كامنة واسعة مستوعبة ولكنها مع ذلك تواجه الموت .

من أجل ذلك (يستطرد) الشاعر إلى وصف الحيوانات ، وما بينها من عراك . هناك كلب الصيد الذى يحارب بقر الوحش . يقتل الكلب حيناً وينتصر حيناً آخر . وقد قال الجاحظ قديماً في الحيوان ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هى التى تقتل بقر الوحش . فإذا ماتت بقرة الوحش فهل يعنى ذلك أن الناقة هى الأخرى قد ماتت ؟ كل قوة الحياة وإنتاجها وتوالدها وخصبها معرض للزوال . وهذا ملامم لرثاء الإنسان . هذا هو التهديد الموجه إلى الحياة .

إن الشاعر الجاهلى يصف الناقة والفرس وصفاً هاماً . إنه يجعلهما معا ملتقى قوى متفرقة في حيوانات أخرى . وكأن الشاعر يريد أن يعوذ حياة الإنسان من أجل أن يخف إحساسه ، ووطأة وجدانه لهذا

الموت الثقيل : إن ما نسميه تشييات مستمرة متلاحقة يأخذ في داخل هذا النظام الفكرى دلالة عميقة. أقرب إلى ابتلاع حيوات أخرى من أجل أن يشعر الإنسان بأمن أكثر وسط النذير المستمر . هناك تصارع بين عناصر الحياة ، الحيوان يأكل بعضه بعضا . والفرس والناقة كلاهما حيوان واحد ولكنه - كما يقول الباحثون المتقدمون - يشبه أشياء وحيوانات كثيرة . فالصورة القريبة للناقة أو الفرس هى صورة الفرد الذى يريد أن يواجه سائر الأشياء . الناقة والفرس أهم من الضباع والرخم والعقبان والقطا والجراد والعصافير والنمل والعنكبوت والحمام والديك وإلهدهد . تذكر هذه الطيور والحيوانات وغيرها كثيراً فى الشعر الجاهلى ولكن مجمع الأحياء على رأسه الناقة والفرس . هما معا شغل الشاعر العربى فى العصر الجاهلى خاصة . وكلاهما فى الحقيقة رمز معقد متنوع الجوانب ، وقد يتداخل معناهما أحيانا . ولكن المهم لدينا الآن هو أن نقول إن الشاعر الجاهلى يحاول جاهدا أن يبحث لكل منهما عن معالم تضمن له طول البقاء . وليس هناك ما هو أقرب من مفهوم

التشبيه العادى ، وما نسميه التشبيه المتلاحق فى خدمة الناقة والفرس هو تعبير عن حلم الشاعر العربى ورغبته فى خدمة الإحساس بوفرة الحياة . فالناقة أو الفرس معوذة مزودة بقوى كثيرة ، وكأن الشاعر يريد أن يراها قادرة على مواجهة كل عدو وكل نازلة . وقوة البطل فى الأساطير ترجع إلى أنه يتكون من عناصر متفرقة لا تجتمع فى أحد سواء . ومن أجل ذلك قلنا إن مأساة الشعور بالموت لا يمكن أن تنفصل عما نسميه - ببساطة - « وصف » الفرس و « وصف » الناقة . ولكن لننظر معا فى قول طرفة فى وصف ناقته :

أمون كألواح الأران نسأتها

على لاحب كأنه ظهر برجد .

يقول طرفة إن ناقته موثقة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال إنها تشبه ألواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك إننى زجرتها من أجل أن تسير فى طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة أننا إذا نظرنا مليا فى هذه الصورة وجدنا

الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف خفي .
الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت .
الناقة - إذن - من هذه الوجهة ليست هي مجرد
الإنسان الذى يريد أن يبتغى لنفسه القوة والسلامة
ولكنها أيضا حياة أخرى معدة للعبث بحياة الإنسان
نفسه .

إن الذى يقرأ وصف الناقة والفرس فى الشعر
الجاهلى يحضر إلى ذهنه مفهوم الصنم الذى يتجه
إليه العابد بالعبادة أو طلب الزلى . وكما يتبرك العابد
بتقريب الصنم من جهات متفرقة يتأمل الشاعر فى
كل عضو على حدة . الناقة كانت تعبد كما يحدثنا
الباحثون فى الأساطير ولكن ما إلى هذا نقصد .
إنما نقصد أن طريقة تأمل الشاعر وما يسمى التشبيهات
المتلاحقة يجب أن يفسر تفسيراً أعمق من هذا
المصطلح البلاغى الغامض . فالتشبيهات المتلاحقة
تكون - بتلاحقها - رمزا دينيا ، والرمز الدينى فى
الشعر ، إن صح هذا الوصف ، يستقيم مع فكرة
الملاحم المكبرة التى تأخذ طابع القداسة والغرابة .

الناقة رمز الإنسان الفاني ورمز الدهر الباقي معا ،
 فإذا قرأنا رثاء النابغة للنعمان بن الحارث الأصغر
 الغساني وجدناه يستهله بما يسمونه النسيب ، ثم
 يصف ناقته مشبها لها بحمار وحشى ثم يخرج بعد ذلك
 إلى الرثاء . فى كل هذه الجوانب لا تزال وحدة
 القصيدة قائمة ، فالناقة ليست أقل من الإنسان :
 الحمار الوحشى يصاد ويهرب ويضطر إلى أن يتخلى
 عن أمته أحيانا . هو ليس مستأنسا ولكن ملامح
 حياته تكسبه غير قليل من العطف ، وستزيد هذه
 النقطة جلاء بعد قليل .

ولكن الناقة ترمز أيضا إلى الدهر الذى يحى
 ويميت ، ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كثيرا عن
 امرئ القيس حيث يقول :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
 على بأنواع الهموم ليلتى (١)
 فقلت له لما تمطى بصلبه
 وأردف أعجازا وناء بكلكل (٢)

(١) السدول : السطور .

(٢) تمطى : امتد . بصلبه . بظهره . الكلكل : الصدر . ناء : نهض .

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل .

الليل هنا يقرن بالبعير . الليل الطويل فاطر بطيء
كالبعير الجاثم الذي لا يريم . لقد كان للشاعر في
الناقة آيات كثيرة ، يستخرج منها ما يريد . ولم تكن
الناقة مجرد أنيس أو صديق أو أداة . كانت هي
الرمز الذي يستوعب حياته هو . الناقة هي هذا
الزمن المهلك . وحينما أراد الشعراء في العصر الجاهلي
أن يحدثونا عن قوة الموت لجأوا إلى الناقة على نحو
ما نجد في كلام زهير العظيم في حديثه عن الحرب :

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر إذا ضريرتموها فتضرم (١)

فتعركم عرك الرحي بثقالها
وتلقح كشافا ثم تحمل فتتم (٢)

(١) تبعثوها : تهيئوها ، تضر : من ضرى الأسد إذا تهيأ للفريسة . وأضرى
درب وعود ، وتضرم : تشتعل .

(٢) تعركم : تطحنكم : الثفال : جلد يحمل تحت الرحي حين تطحن ،
يريد أنها طاحنة . وتلقح كشافا : تحمل كل عام ، وذلك أردأ التلج ، تتم : تلد أو أما .

فتنتج لكم غلمان أشام كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم (١)

أضنيحت الناقة حيوانا أسطوريا يلجأ إليه الشعراء
في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان
أو قوى الموت . وعلى هذا النحو أيضا وجدنا فكرة
الرعى تعبّر عن هذا الموت كمثل قول زهير في
المعلقة نفسها :

رجعوا مارعوا من ظمئهم ثم أوردوا
غمارا تقرى بالسلاح وبالدم (٢)
فقصوا منايا بينهم ثم أصدروا
إلى كلاً مستوبل متوخم (٣)

(١) أشام : مشوم ، وأحمر عاد : يريد آخر ثمود وهو قدار عاقر الناقة ،
وكان شتوما لقومه .

(٢) الظم : ما بين الوردتين أو الشريتين . والفار : الماء الكثير .

(٣) أصدروا : رجعوا ضد أوردوا ، مستوبل : مستقل ومثلها متوخم
أي أنه كربه تماقه الإبل .

وأهم حيوان بعد الناقة في الشعر الجاهلي هو
الفرس ، وهو رمز لأشياء كثيرة منها الصبا ودواعيه
على نحو قول زهير أيضا :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا ورواحله (١)

ولكن انظر في تعرية الأفراس هذه تجد أن
الفرس ، كالناقة ، أصبح يشارك في التعبير عن
الشيب وذنو الأجل . كل الحياة في جوف الفرس
والناقة ؛ فإذا أحسنا فهمهما أحسنا فهم الشعر العربي
في العصر الجاهلي . وبعبارة أخرى إذا كشفنا وجود
الرمز أخذ الشعر الجاهلي صورة أجل وأعماق في
أنفسنا . ولا نستطيع إذن أن نقف عند حدود فكرة
المقارنة المزعومة . فكل صورة قيمة أيا كانت
تسميتها تستند إلى رمز . الفرس إذن هو الشباب

(١) أقصر : كف . الأفراس جمع فرس . الرواحل : الإبل .

الذى يتهاوى ، وأجمل وصف فى اللغة العربية
للفرس هو ما جاء على لسان امرئ القيس فى
معلقته المشهورة : يصور امرؤ القيس الليل المخيف ،
ويسترسل فى وصفه فيقول :

فيالك من ليل كأن نجومه

بكل مغار الفتل شدت يذبيل (١)

كأن الريا عقلت فى المصامها

بأمراس كتان إلى صم جندبل (٢)

ثم يصف الفرس فيقول :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها

بمنجرد قيد الأوابد هيكل (٣)

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل (٤)

(١) مغار : شديد . يذبيل : جبل .

(٢) المصام : مكانها الذى لا تبرحه ، والأمراس : جمع مرس وهو الخيل .

والجندبل : الحجارة الكبيرة ، والصم : جمع أعم وهو الصلب الشديد .

(٣) الوكنات : المواضع التى تأوى إليها الطير ليلا ، والمنجرد : الفرس

القصير الشعر ، الأوابد : الوحوش ، هيكل : ضخم .

(٤) الجلمود : الصخرة الصلبة ، حطه : أسقطه .

- كميت يزل اللبد عن حال متنه
 (١) كما زلت الصفواء بالمتزل
 مسح إذا ما السابحات على الونى
 (٢) أثرن الغبار بالكديد المركل
 على العقب جياش كأن اهترامه
 (٣) إذا جاش فيه حميه على مرجل
 يطير الغلام الخف عن صهواته
 ويلوى 'ب' العنيف المثل (٤)
 درير كخذروف الوليد أمره
 (٥) تتابع كفيه بخيط موصل

- (١) الكيت : الفرس الأحمر في سواد ، يزل : يسقط ، حال المتن موضعه من وسط الظهر ، الصفواء : الصخرة الملساء ، المتزل : النازل عليها .
 (٢) مسح : عداة يصب الجرى صبا ، السابحات : الخيل المسرعة . الونى : الضعف ، الكديد : ما غلظ من الأرض ، المركل : الذى ركفته الخيل بحوافره ! . يريد أن حوافره لا تكاد تمس الأرض ، وهى لذلك لا تثير بها غباراً كما تصنع السابحات .
 (٣) المقب : جرى بعد جرى ، اهترامه : صوت جوفه عند الجرى ، الخى : الفل ، المرجل : القدر .
 (٤) يطير : يسقط ، الخف : الخفيف ، والصهوات : موضع البدن من ظهره ، ويلوى بأثواب العنيف : يذهب بها ، العنيف : الأخرق . المثل : الذى لا يحسن الركوب .
 (٥) درير : سريع ، خيط موصل : وصلت أجزاؤه ، أمره : أمضاه .

له أبطالا ظلي وساقا نعامه

وإرخاء سرحان وتقريب تنفل (١)

الواقع أن ذكر هذا الفرس بعد هول الليل وطوله يجعلنا نتأني في القراءة . وأوضح شيء في هذا الوصف هو ذلك التوتر الذي شاع في وصف الليل . وبين القطعتين إذن تلاحم غريب أقوى . ليس بينهما رابطة صريحة ولكن بينهما نسبا سيكلوجيا عريقا . حقا إننا نقرأ الفرس فنعجب به ، ونقول إنه يقيد الأوابد أو الوحوش . إذا انطلقت الوحوش في الصحراء فإن الفرس يستطيع أن يأخذ بأرجلها ويقيدها . الفرس شديد الحركة سريع بخيل إليك أنه يكر ويفر في وقت واحد ، كأنه جلمود صخر يهوى به السيل من ذروة جبل عال . ولبده من شدة حركته يسقط عنه ويتزلق كما تتزلق الصخرة من منحدر بعيد . وهو يصب الجرى صبا ، ويسبق كل الخيل ، لا يثير غباراً قط ، إنما هو أن

(١) السرحان : الذئب ، التنفل : الثعلب ، والإرخاء : العدو ، التقريب :

القفز .

يحركه راكبه فإذا به يغلى غليان القدر ، لا ينى
ولا يفتقر . وإذا راكبه لا يستطيع الثبات عليه .
وما أشبهه في سرعة انطلاقه بلعبة الخدروف الدوارة
التي يلعب بها الصبيان إذ يصلونها بخيط ، ويسرعون
في إمرارها . وهو فرس ضامر كأنه ظبي نافر ،
فله خاضرتان نحيلتان ، بل كأنه نعامة خفيفة لها
ساقان ضئيلتان صلبتان وهو يجري في الأرض كأنه
الذئب الفزع ، ويقفز كأنه الثعلب الخائف .
غريب أمر هذا الفرس . إن قوته تشبه بتوتره .
إنه مزيج نادر من القوة والمقاومة . ولكن أليس
محتاجا إلى قدر من السكينة والهدوء . لنلاحظ معا أن
هذا الفرس جاء بعد ذاك الليل . الليل والفرس
يعيشان في فلك ذهني واحد . إننا نعجز عن أن نرى
النسب بينهما في حدود فكرة الوصف ، ولكن
امرأ القيس قرأ التشابه بين الليل والفرس ، وبعبارة
أدق جعلهما معا طرفي استعارة معقدة بينهما صلة
ومفارقة معا . لقد جثم الليل كالبعير وانطلق الفرس
يجري ويهرب ويحاول أن يسبق الوحوش . يحاول
امرؤ القيس إذن أن يفلت من قبضة ذاك الحيوان

أو الليل الجاثم^٦. ولكنه لا يتحدث عن نفسه بشيء ،
 وإنما يترك القول كله في ظاهر الأمر للفرس^٧.
 هذا الفرس المتوتر كالذى يهرب من عدو يلاحقه ،
 ويظل في كر وفر ، لا يستقر على حال . مروع
 ينافس الظبي والنعامة والذئب والثعلب . وحيد
 وسط هذا الكون غريب منفصل عنه ، لا يطمئن إلى
 غلام غرّ ولا إلى محرب محنك . ومع ذلك فلننظر
 في بعض الصور التي حدثنا الشراح القدماء عنها
 وزعموا أنها فرعية فضلنا معاً . « زلت الصفواء
 بالمتزل » « جلمود صخر حطه السيل من عل »

دريز كخدروف الوليد أمـره

تتابع كفيه بخيط موصل (١)

إننا نستطيع أن نقرأ هذا كله فتأخذنا الشفقة كما
 يأخذنا الإعجاب . هذا الفرس كالبطل الذى يوشك أن
 يسقط سقطة مدمرة من خلال قواه ومزاياه المقرطة
 نفسها . هذا الفرس هو ذاك الإنسان الذى نحاول أن
 نستقصى بعض رموزه في الشعر الجاهلى . أزمة

(١) دريز : سريع ، خيط موصل : وصلت أجزائه ، أمره : أمضاه .

الإنسان في هذا الوجود واضحة فيما سماه الشراح وصف الفرس . وكل شيء ينهض بهذا التأويل . صور لنفسك لوحة فيها الليل الجاثم الشامل الكثيف وفيها إلى جانب ذلك فرس هذا شأنه . لن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج أن يعطى كل الحركة التي احتفل بها امرؤ القيس . ولكن لوحة هذا شأنها توحى إليك من غير شك بالمعنى الذى أحاول الدفاع عنه . الوجود كالليل وهذا الفرس هو الإنسان يسير في الليل . حقاً إن امرأ القيس حكى مغامراته مع النساء في معلقته ، ولكنها مغامرات حزينة مهما يكن ظاهرها . ليست إلا ضرباً من الهرب كهرب الفرس . إن علينا أن نربط بين الفرس والليل وهذه المغامرات . إذ ذاك يتضح لنا أن امرأ القيس يعيد قصة الفرس في أكثر من مكان . امرؤ القيس يسعى من امرأة إلى أخرى فيخيل إلينا أنه سعيد في قرارة نفسه . ولكن هذا غير صحيح . لقد كشف لنا امرؤ القيس حين ألم بالليل والفرس بواعث هذه الغزوات النسائية . إنه هو الآخر خائف من الموت . وليس بين المقبل على الحياة والخائف من

الليل أو الموت فروق كبيرة . انظر إلى قول امرئ القيس :

فأصبحت معشوقاً وأصبح بعليها
عليه القتام سيء الظن والبال (١)
يغط غطيظ البكر شد خناقه
ليقتلني ، والمرء ليس | بقتال (٢) .
أبقتلني والمشرقي مضاجعي
ومسنونة زرق كأنياب أغوال (٣) .

امرؤ القيس كشف عن دوافع الخوف من الموت في هذا البيت الأخير . وقرأ هذا السؤال دون أن تربطه بالإنكار الساذج الذي حدثنا عنه القدماء ، واربط بين أنياب الأغوال والبعير الذي تمطي بصلبه تجد امرأ القيس يحاول الفرار من قبضة عنصر مجهول .

(١) القتام : الغبار ، يريد أن بعليها ساءه مارآه من ميلها إليه فأصبح كأنه مغير كاسف الحال .

(٢) يغط : يردد صوتاً كصوت البكر وهو الشاب من الإبل ، يشد خبله في خناقه ، فيسمع له غطيظ .

(٣) المشرقي : السيف ، والمسنونة الزرق : الحمام .

امروء القيس يشته عذوانه بعجزه عن مواجاة
هذه المشكلة . ومن أجل ذلك يلتمس من صاحبه أن
يساعده على رؤية البرق :

أحار ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليدين في حيء مكلل
يفضى سناه أو مصابيح راهب
أهان السليط في الذبال المقتل .

ويمضى امرؤ القيس فيقول :

قعدت له وصحبتى بين حامر
وبين إكام مُبعد ما متأمل (١) .
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة
يكب على الأذقان دوح الكنهل (٢)

(١) حامر وإكام : موضعان ، بعدما متأمل : تأملته من مكان بعيد .

(٢) الفيقة : ما بين الحلبتين : يريد أنه يسح ثم يسكن ثم يسح وعن :

سناه هنا بعد . يكب على الأذقان : يسقط ويلقى على الوجه ، الكنهل : ما عظم
من شجر المضاه ، والدوح جمع دوحة وهي الشجرة كثيرة الورق والأغصان .

وتنبأ لم يترك بها جذع نخلة
ولا أطما إلا مشيداً يجندل (١) .

كأن طمية المجير غدوة
من السيل والغناء فلكة مغزل (٢) .

كأن أبانا في عراني وبـه
كبير أناس في يجاد مزمل (٣) .

وألقي بصحراء الغيظ بعاعه
نزول اليماني ذى العياب المخول (٤) .

كأن سباعا فيه غرقى غدية
بأرجائه القصوى أنايش عنصل (٥) .

(١) الأطم : البيت .

(٢) طمية : جبل ، المجير : أرض لبني فزارة ، الغناء : ما يحمله السيل
من فئات الأشجار . وفلكة المغزل : ما استدار فوق رأسه .

(٣) أبان : جبل ، أفانين : ضروب . الويل : المطر ، الجاد : الكساء
المخطط ، ومزمل : صفة لكبير أناس أى أنه متدثر بثيابه ملتف بها .

(٤) النبيط : موضع ، البعاع : الثقل ، العياب : الحقائق ، المخول :
كثير المتاع والفلمان الذين يصحبونه .

(٥) غدية : حين يصبح للناس ، أنايش المنصل : جنود البصل البرى .

على قطن بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على: الستار فيذبل (١) .

وألقي ببسيان مع الليل بركة .
فأنزل منه العصم من كل منزل (٢)

وقد استهل القطعة بوصف وميض البرق ، وتألقه
في سحب متراكم . وشبه هذا التألق واللمعان بحركة
اليدين إذا أشير بهما . أو كأنه مضايح راهب يتوهج
ضوءها بما يمدّها به من زيت كثير . ويصف كيف
جلس هو وأصحابه يتأملونه بين حامرو وإكام ، والسحاب
يسح سحاً حتى لتقتلع سيوله كل ما في طريقها من
أشجار العضاء العظيمة ، وتلك تباء لم تترك بها نخلا
ولا بيتاً إلا ما شيد بالصخر ، فقد اجتشت كل مامرت
به ، وأتت عليه من قواعده .

وهذا طمية جبل المجير التفت به السيول ،
وما تحمل من غناء حتى لكأنه فلكة مغزل . وذاك

(٣) قطن : اسم جبل في ديار بني أسد ، الشيم : النظر إلى البرق والمطر .
الستار ويذبل : جبلان .

(٤) بسيان : جبل ، البرك : الصدر ، العصم : الأوعال .

أبان بما غطاه من هذا السيل والغناء يشبه شيخاً ملتفاً
في كساء مخطط . وقد ألقى السحاب بصحراء الغبيط
ثقله فنشر به من النبات والأزهار ما يشبه ضروب
الثياب الزاهية الألوان التي ينشرها التاجر اليماني حين
يعرضها للشراء . وما زالت السيول تفيض حتى علت
آجام السباع فغرقت في لججها ، وتراءت رعوسها
للعين كأنها جذور البصل البري . وقد تراكم السحاب ،
وملأ أقطار السماء حتى يظن مبصره أن أيمنه على قطن
جبل بني أسد ، وأيسره على الستار ويدبل مما يلي
بلاد البحرين . وعم المطر جبل بيسان حتى أنزل منه
الأوعال التي كانت مستقرة به .

الواقع أن المطر أدى دوراً مزدوجاً في الشعر
الجاهلي ، فقد اقترن بالحياة ، ومن أجل ذلك دعوا
بالسقيا للأطلال والقبور . كان المطر مرادفاً لهزيمة الموت
ولكن هذا المطر كأي رمز أساسي معقد الجوانب كما
قلنا . انظر في تفصيلات هذا الوصف السابق . إن هذا
المطر فيه من شيآت ذلك الفرس . الفرس يطير الغلام
والرجل الكبير . كذلك المطر لم يترك جذع نخلة .

الفرس مسح ، كذلك المطر أضحى يسح الماء . وذلك
الكر والفر قد استحالاً بطريقة غريبة إلى وميض
البرق . هزم الفرس الظبي والنعامه والثعلب والذئب
وقيد الأوابد . كذلك المطر غرقت فيه السباع .
أصبحت السباع هينة على الحياة هوان جذور البصل
البرى . الفرس اقترن بالصخرة التى تسقط على الجبل .
كذلك المطر سقط على هذا الجبل الذى يشبه رأسه
فلكة المغزل ، وقد غطاه المطر تماماً فأصبح فى صورة
الشيخ المتدثر بثياب كثيرة . هذا التقابل الواضح
ينفعنا فى تأويل المطر ، وتقريب المطر من الفرس .
وبذلك تتضح أمور الوحدة من جهة ، ونستطيع
أن نزكى فرض الرمز من جهة ثانية .

وليس الأمر غاية فى الغموض ، فامروؤ القيس
له طريقة خاصة فى وصف المطر ، ويحسن بنا أن
نقرأ قطعة أخرى مشابهة قال :

ديمة هطلاء فيها وطف
 طبق الأرض تحرى وتلد (١) .
 تخرج الود إذا ما أشجذت
 وتواريه إذا ما تشتكر (٢) .
 وترى الضب خفيفاً ماهراً
 ثانيا بُرثنه ما ينعفر (٣) .
 وترى الشجرء فى ريقه
 كرعوس قطعت فيها الخمر (٤) .
 ساعة ثم انتحاها وابل
 ساقط الأكناف واه منهمر (٥)

(١) الديمة : المطر الدائم ، هطلاء : كثيرة المطل ، والوطف : الدنوم من الأرض . طبق الأرض : تطبقها وتممها لكثرة مطرها . تحرى : تعدد إلى الأمكنة وثبتت فيها . وتلد : يكثر ماؤها وترسل درتها .
 (٢) الود : الود ، أشجذت : أقلمت وسكنت . تشتكر : تحضل ويكثر مطرها . وقيل الود اسم جبل .

(٣) خفيفاً ماهراً : يريد مسرعاً فى عدوه . وبرثن الضب : كالإصبع للإنسان ، وما يتعقر : لا يصيبه المقر والتراب ، يقصد أنه لا يعلق بالتراب لفقه عدوه .
 (٤) الشجرء : الأرض ذات الشجر الكثير ، ريق المطر : أوله يريد أن المطر يغمر الأشجار فلا يبدو منها إلا أعاليها ، فتترأى كأنها رعوس قطعت وفيها الخمر والعمائم .

(٥) انتحاهها : قصدها . وابل : مطر غزير ، ساقط الأكناف : دان من نواحي الأرض . واه : متخرق ، منهمر : منسكب .

راح تمريره الصَّبَا ثم انتحى
 فيه شؤبوبٌ جنوبٍ منفجر (١) .
 ثَج حتى ضاق عن آذيته
 عَرَض خيم فجفاف فيسر (٢)
 قد غدا يحملني في أنفه
 لاحق الإطلين محبوك ممر (٣) .

المطر ينهمر حتى يعم الأرض من حوله ، وهو
 يدر لها ويدنو منها بأهدابه ، وحينما يقلع فتبدو
 الأوتاد من الأرض ، ولا يلبث أن يعود وتكثر
 سيوله فتتوارى عن الأنظار ، وتترع القيعان فيخرج
 الضب من لجحره يعلو عدواً سريعاً لما يرى من كثرة
 المطر . وما تزال السيول تتدفق حتى تغمر الأشجار
 بل حتى لا يبدو منها إلا أعاليها ، فتترأى كأنها رعوس

-
- (١) راح : عاد بالمطر في آخر النهار . تمريره : تحركه وتديره . الشؤبوب :
 دفعة المطر ، والجنوب : ريح . منفجر : سائل .
 (٢) ثَج : سال . الآذى : الموج . وخيم وجفاف ويسر : مواضع .
 (٣) أنف المطر : أوله . لاحق الإطلين : فرس ضامر الكشحين ، محبوك :
 موثق الخلق ومثله عمر وأصله من الحبل الممر ، وهو المحكم القتل .

معجمة قطعت في ساحة حرب عنيفة . وظل المطر على هذا الانصباب الشديد فترة لم تنكشف بعدها السماء ؛ فقد ألفت السحب بوبلها وأثقالها تستدرها ربح الصبا الشمالية ، ولم تلبث ربح الجنوب أن هبت فانهمرت الأمطار ، وعلت السيول حتى ضاقت بها خيم وجفاف ويسر . هذا المطر في الحقيقة لا يمكن أن يكون خالصاً لمعنى السلام والحياة الوداعة الهادئة . هذا المطر - كما قلنا - يشبه من وجوه كثيرة الفرس . وقد كان امرؤ القيس الشاعر يلاحظ أن المطر أوشك أن يغلب الجبل . بدا رأس الجبل كفلكة المغزل ، ثم بدا كشيخ . كذلك بدا الشجر كرعوس قطعت في ساحة حرب . هذه هي الحرب التي أشرنا إليها في حديثنا عن الفرس . المطر جاثم كما جثم البعير أو كما جثم الليل . إننا نتحرك في داخل أجواء قد تختلف بعض الاختلاف ولكنها تتشابه كثيراً أيضاً . إن امرؤ القيس لا يستطيع أن يدفع الشعور بالزمن ، ولا يستطيع أن يتق هذا المطر الذي ينزل . وقد اقترن المطر في اللغة العربية بفكرة البكاء . وهذا ما يصح أن نفيد منه . وقد أوشك امرؤ القيس أن يقول أما لهذا الليل من آخر

أما لهذا المطر من انقطاع ؟ المطر - إذن - يجب أن
يقرن بتوالى الليل والنهار . هذا التوالى الذى أشاب
الصغير وأفتى الكبير . كذلك توالى المطر فغرقت
السباع وهدمت البيوت ، وبدأ الحيل ضعيفاً ، وبدأ
الإنسان من خلال هذا الوصف بالبحث عن ستر يحتوى
به . ولولا الفكرة الرديئة عن الصورة لاستطعنا أن
نجعل من قوله :

« كبير أناس فى بحاد مزمل »

مفتاحاً للمعنى ، فالمطر يخطط بأثاره خطوطاً على
الجبل . وتصبح هذه الخطوط ثابتة كخطوط الثوب .
المطر الذى يسقط ويلقى الأشجار العظيمة على وجوها
رمز . المطر عيث يراحة الأشياء واستقرارها وأمنها
وسلامتها ، ودمر تظلمتها وأرهق إحساسها . المطر من
أجل ذلك هو القوة الغريبة المجهولة التى تلقى على
حياة الإنسان .

ذكر النابغة الذبياني الثور الضامر الذي يشبه
السيف ويجرى في الصحراء خائفاً متوجساً لما تسقط عليه
السما من بَرْد لا ينقطع :

من وحش وجرة [موشى أكارعه
طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (١)
أسرت عليه من الجوزاء سارية
تزجى الشمال عليه جامدة البرد (٢)

انظر إلى هذا الثور الذى يصور الطاقة الخلاقة
والاحتمال وقوة الحياة وشدها . هذا الثور القوى
الجميل الذى يشبه السيف المسلول قد تعرض لأذى
المطر والبرد ليلاً ، ثم إلى جانب ذلك تعرض للأساة
أخرى ؛ فقد استمر النابغة يقول :

(١) وجرة : موضع بنجد . موشى أكارعه : مزينة قوائمه بالنقط . طاوى
المصير : ضامر البطن . الصيقل : الحداد . الفرد : المسلول .

(٢) الجوزاء : برج فى السماء . سارية : سحابة . الشمال : ريح الشمال .

فارتاع من صوت كلاب فبات له
طوع الشوامت من خوف ومن صرد (١)
فبهن عليه واستمر به
صمغ الكعوب برياتٍ من الحرد (٢)

هذا الثور سمع صوت قانص يهتف بكلايه
فأسرع في جريه ، ولمحه القانص فبعث عليه كلايه ،
فاشتدت قوائمه ، واستخرج منها كل ما يبتغي من
سرعة ، ولكن الكلاب لحقت به ، وكان أول مالقيه
منها ضميران ، ونشب بينهما صراع عنيف . هذا
النوع من الرمز في الحقيقة هو الذى يفصح عن
الملازمة بين أجزاء المعلقة . النابغة لايعنيه عاطفة ذاتية ،
ولا ينسب بالمرأة ، ولا يعنيه أن يصور حباً . وإنما يعنيه
الزمن أو الفناء الذى أخنى على دارمية بالعلياء والسند .
هذه الدار التى خلتم من سكانها منذ زمن طويل .
لم يعد أحد يجيب سؤاله .

(١) الشوامت : القوائم ويريد بطوعها إسرائها به . والصرد : البرد
(٢) استمر به : اشتد وقوى . صمغ : ضوامر . بريات : بريثات . الحرد : العرج

يا دارمية بالعلياء فالسند
أقوت و طال عليها سالف الأبد (١)
وقفت فيها أصيلانا أسائلها
نحيت جوابا ، وما بالربع من أحد (٢)
إلا الأوارى لأيا ما أمينها
والتوى كالحوض بالمظلومة الجلد (٣) .
ردت عليه أقاصيه ولبته
ضرب الوليدة بالمسحاة في التأد (٤)
خلت سبيل أقي كان يحبسه
ورفعته إلى السجفين فالنضد (٥)

-
- (١) العلياء والسند : موضعان . أقوت : غلت . الأبد : الزمن .
(٢) أصيلانا : تصغير أصلان جمع أصيل أولعله مصدر من أصيل على وزن
غفران . عيت : عجزت
(٣) الأوارى : الأوتاد ومايربط بها من حبال . التوى : حفرة حول الخيام
تمنع عنها السيول . المظلومة : الأرض صعبة الحفر . الجلد : الصلبة .
(٤) لبته : جمعه . الوليدة : الأمه . التأد : الثرى الثنى .
(٥) خلت : شقت . الأقي : الليل . رفعته : أعلته : السجفان : مصراعا
الستر في الخيمة . النضد : : المتاع .

أُمتست خلاء وأمسى أهلها احتملوا
أخنى عليها الذى أخنى على لبد (١)

وقف النابغة يسائل الدار ، وما من مجيب
ويصف آثارها ، ولم يبق منها إلا الأوتاد والنوى .
والحفرة التى تحفر حول الخيام لتمنع عنها السيول
(المطر مرة أخرى) . لقد حفرت جارية فى الأرض
هذه النوى فى أرض صلبة . ولكن الدار خلت وارتحل
أهلها ، ولم يستطع الإنسان أن يرد عن نفسه فعل
المطر أو السيل الذى يهجم عليه . بقيت آثار الصراع
من أجل الحياة . هذا الصراع الذى يشارك فيه الثور
الجميل . ولكن السيل أو المطر قريب من الأيام التى
تعنى على الأحياء . أليست قد أخنت على نسر لقمان
المشهور بطول عمره وسلامته . ولكن القصة ما تزال
فصولها قائمة . وآثار الحياة والكفاح من أجل التخلص
من هذا الشعور الدفين الثقيل يصوره النابغة مرة
أخرى فى الكلاب التى تعقب هذا الثور لتقتله . وقد

(١) أخنى عليها : أصابها بآفات الدهر . لبد : نسر لقمان يقولون إنه
عمر طويلا .

كان القدماء يعرفون عن الكلب حرصه الشديد .
 هذا الكلب حريص على إقناء الثور وقتله . الكلب
 في القصص الشعبية المتناقلة حتى اليوم ينبج نباحاً يدل
 على اقتراب مصيبة الموت . الأوتاد والثوى يقابلان
 قرون هذا الثور التي يدافع بها عن نفسه وطأة العدوان
 الخارجي المسلط عليه . فما يجوز لنا أن نقف باستخفاف
 قائلين لقد كان الشاعر الجاهلي دقيق النظر حاد
 الملاحظة .

- ٩ -

كل شيء في القصيدة الجاهلية مسخر في غالب
 الأمر لمواجهة هذه المشكلة . والحيوان في كثير من
 الأحيان صورة رمزية . انظر إلى زهير بن أبي سلمى
 يصف ناقته بظلم فيقول :

كأن الرجل منها فوق صَعْل
 من الظلمان جَوْجوه هواء (١) .

(١) الصعل : صغير الرأس . الظلمان : جمع ظليم . الجؤجؤ : الصدر . هواء :

فارغ .

أصك* مصّلم الأذنين أجنى
له بالسى* تنوم وآء (١)

الظلم يعتسف الصحراء اعتساف مجنون يسرع
فى العدو هرباً من كل شبح ؛ فلا يكاد يقف . والحمار
الوحشى كالثور والظلم يصور هو الآخر بطريقة
مثيرة للحنان والشفقة : قال زهير

وغيث من الوسمى حو تلاعه
أجابت روايه النجاء كهاطله (٢)

هبطت بممسود النواشر سابح
ممر* أسيل الحخد نهدي مراكله (٣) .

(١) أصك : مقارب المرقوين . مصلم : مقطوع . أجنى من الجنا وهو ادراك
الثمار ونفضجها . السى : موضع . التنوم والأاء من أشجار البادية .

(٢) الوسمى : أول النيث . حو : سوداء . تلاعه : مسايله وهى سوداء لسواد
أطراف النبات . النجاء : المرتفعة .

(٣) النواشر : عصب الذراع . ممسود : مقتول . ممر : محكم الخلق . أسيل :
ناغم . نهدي : ضخم . المراكل : مواضع ركل الفارس من الفرس يريد أنه ضخم
الجوف .

تميم فلوناه فأكمل صنعه
 فتم وعزته يداه وكاهله (١) .
 أمين شظاه لم يُخَرِّق صفاقه
 بمنقبة ، ولم تقطع أباجله (٢) .
 إذا ما غدونا نبتغي الصيد مرة
 متى نره فأننا لا نخائله
 فبينما نبتغي الصيد جاء غلامنا
 يدب ، ويخفي شخصه ويضائله .
 فقال : شياه راتعات بقفـرة
 بمستأسد القرىان محو مسايـله (٣)
 ثلاث كأقواس السراء ومسحل
 قد اخضر من لس الغمير جحافله (٤)

-
- (١) تميم : تام الخلقة . فلوناه : فطمناه عزته : قوته .
 (٢) أمين : قوى . شظاه : عظامه اللاصقة بالذراع . الصفاق : الجلدة الباطنة وراء البشرة . لم يُخَرِّق بمنقبة : لم يداو بآلة ييطار . الأباجل : هروق في اليد .
 (٣) الشياه هنا : الأتن . القرىان : مجارى الماء . مستأسد النبت : ما طال منه .
 (٤) السراء : شجر تصنع منه القسي . المسحل : حمار الوحش . جحافله : شفاهه .
 الغمير : نبت . له : أكله .

وقد حَرَّمَ الطَّرَادُ عَنْهُ جِحَاشَهُ
 فلم يَبْقَ إِلَّا نَفْسُهُ وَحَلَالُهُ (١) .
 فقال أَمِيرِي مَا تَرَى رَأَى مَا نَرَى
 أَنْخَلْتَهُ عَنْ نَفْسِهِ أَمْ مُنْصَاوِلُهُ (٢) .
 فَبِتْنَا عَرَاةً عِنْدَ رَأْسِ جَوَادِنَا
 يَزَاوِلُنَا عَنْ نَفْسِهِ وَنَزَاوِلُهُ (٣) .
 وَنَضْرِبُهُ حَتَّى أَطْمَأَن قَدْ ذَالَهُ
 وَلَمْ يَطْمِئَنَّ قَلْبُهُ وَخَصَائِلُهُ (٤) .
 وَمَلْجَمُنَا مَا إِنْ يَنَالُ قَدْ ذَالَهُ
 وَلَا قَدَمَاهُ الْأَرْضَ إِلَّا أَنْامِلُهُ .
 فَلَأَيَّا بِلَأَى مَا حَمَلْنَا وَلَيْدَنَا
 عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظَمَاءٍ مَفَاصِلُهُ (٥)

-
- (١) حَرَّمَ : نَهَى وَأَبْعَدَ . حَلَالُهُ : زَوْجَاتُهُ مِنَ الْأَتَنِ .
 (٢) أَنْخَلْتَهُ : نَخَّضْتَهُ . مُنْصَاوِلُهُ : مُجَاهِدُهُ .
 (٣) عَرَاةٌ : فِي أَرْضٍ عَارِيَةٍ مِنَ الشَّجَرِ . يَزَاوِلُنَا : يَدْفَعُنَا لِشِدَّةِ نَشَاطِهِ .
 (٤) الْقَدْ ذَالَهُ : مَوْخَرُ الرَّأْسِ . خَصَائِلُهُ : لَحْمُ الْعَصَبِ .
 (٥) مَحْبُوكٌ : مَتْنٌ . ظَمَاءٌ مَفَاصِلُهُ : قَلِيلَةُ اللَّحْمِ لَا تَتَرَهَّلُ .

فقلت له سدد وأبصر طريقه
 وما هو فيه عن وصاتي شاغله
 وقلت : تعلم أن للصيـد غـرة
 وإلا تضيعها فإنك قاتله (١)
 فتبتع آثار الشياـه وليدنا
 كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله (٢)
 نظرت إليه نظرة فرأيتـه
 على كل حال مرة هو حامله (٣)
 يثرن الحصا في وجهه وهو لاحق
 سراع تواليه صياب أوائله (٤)
 فرد علينا العير من دون إلفه
 على رغمه يدمى نساـه وفائله (٥)

(١) الغرة : الغفلة .

(٢) الشؤبوب : الدفعة من المطر . يحفش : يملأ .

(٣) يقول إن الفرس كان يحمل في كل حال الغلام ، يحمله على الطمع وعلى اليباس .

(٤) التوالى : الأواخر يريد الرجلين والمجز ، ويقصد بأوائله يديه وصدره وصيـاب : سراع .

(٥) العير : حمار الوحش . والنسا والفائل : عرقان .

هنا تجد المطر الذى يتساقط على بعض المرتفعات .
والهضاب ، وقد انتشر فيها النبات الضارب إلى السواد .
هذا المطر كالنبوءة ب وفاة ذاك الحمار الوحشى . لقد
كان زهير ككثير جداً من الشعراء فى العصر الجاهلى
لا يعبر عن عواطفه تعبيراً مباشراً بل يكتفى بتقديم
معادل موضوعى لها . وحينما نقرأ هذا المطر ونأخذ
شئون القصيدة مأخذاً رمزياً يتبين لنا أن زهيراً وفق
توفيقاً بارعاً حين جعل الحمار يقبل على النبات حتى
اخضرت مشافره . وأنا أقصد من وراء ذلك إلى أن
هذا الحمار مشغول بحياته والإبقاء عليها ، وأن منظره -
وفقاً لذلك - هو منظر الشبع بعد الجوع . ولكن الحمار
يتعرض للموت ، ويصاد بعد شبعه . وهذه هى المفارقة
المثيرة الساخرة التى كان زهير - على الخصوص -
حريصاً عليها فى تفكيره . وهناك موقف آخر يدل
دلالة واضحة على أصالة فكرة المفارقة .

يقول زهير :

- كخنساء سفعاء الملاطم حرة
مسافرة مزعودة أمّ فرقد (١)
غدت بسلاح مثله يتقى به
ويؤمن جأش الخائف المتوحد (٢)
وسامعتين تعرف العتق فيهما
إلى جذر مدلوك الكعوب محدد (٣)
وناظرتين تطهران قذاهما
كأنهما مكحولتان بأئمد (٤)

(١) الخنساء : بقرة الوحش سبت بذلك لتأخر أنفها ومثلها الطباء لأنها جئما
قطس خلس . سفعاء الملاطم : السفح : سواد في حرة ، والملاطم : الحدان . مزعودة :
مذعورة ، مسافرة : ترحل من موضع إلى موضع . الفرقد : ولد البقرة .
(٢) يريد زهير بالسلاح قرني البقرة . الجأش : الصدر . المتوحد : الوحيد
المشرد .

(٣) سامعتين : أذنين . العتق : الأصالة . ومعرفة العتق كناية عن أنها محدثتان
متصبتان . إلى جذر : إلى هنا بمعنى مع ، والجذر : الأصل . مدلوك : أملس ،
والكعوب جمع كعب وهو ما بين العقتين في القرن . وصف زهير قرنيها بأئما
أملسان محدد الرأس .

(٤) ناظرتين : عيني . تطهران قذاهما : ترميان به وتغيبانه . الإئمد :
كحل أسود .

طباها ضحاء أو خلاء فخالفت
إليه السباع في كناس ومرقد (١)
أضاعت فلم تغفر لها غفلاتها
فلاقت بيانا عند آخر معهد (٢)
دما عند شلو تحجل الطير حوله
وبضع لحام في إهاب مقدد (٣)
وتنفض عنها غيب كل خميلة
وتخشى رماة الغوث من كل مرصد (٤)

(١) طباها : دعاها . ضحاء : رعى الضحى . خلاء : خلو المكان . فخالفت
إليه السباع : أى اختلقت إلى ولد البقرة . الكناس : بيت في الشجر تستتر فيه البقر
أو تستر أولادها من الحر والبرد .

(٢) أضاعت : تركت ولدا وغفلت عنه . البيان : ما استبانته عندما رجعت
ووجدت بقايا ولدا من بعض الجلود واللحم والدماء . آخر معهد : آخر موضع
تركته فيه .

(٣) الشلو : بقية الجسد . البضع : جمع بضعة وهى القطعة . اللحام :
جمع لحم . الإهاب : الجلد . المقدد : المشقوق المخرق .

(٤) تنفض : تنظر هل ترى ما تكره . الخميعة : الرملة بها شجر . الغوث :
قبيلة من طيء تشتهر برماها وقناصها .

فجالت على وحشيها وكأنها
 مسرلة في رازق معضد (١) .
 ولم تدر وشك البين حتى رأته
 وقد قعدوا أنفاقها كل مقعد (٢) .
 وثاروا بها من جانبيها كليهما
 وجالت وإن يحشمنها الشد تجهد (٣)
 تبد الألى يأتينها من ورائها
 وإن تتقدمها السوابق تصطد (٤)
 فأنقذها من غمرة الموت أنها
 رأت أنها إن تنظر النبل تقصد (٥)

(١) جالت : ذهبت وجاءت . الوحشي : الجانب الذي لا يركب منه وهو
 الأيمن . يريد أنها مالت على عطفها الأيمن . مسرلة : لابسـة سربالا وهو القميص .
 الرازق : ثوب أبيض . معضد : مخطط .
 (٢) وشك البين : سرعته . والبين هنا : فقدها لولدها . الأنفاق : الطرق
 والمسالك .

(٣) يحشمنها الشد : يكلفنها العدو . تجهد : تـسرع وتـجهد .
 (٤) تبد : تسبق . تصطد : تضرب بقرنيها ما يتقدمها من الكلاب .
 (٥) تنظر النبل : تنتظر أصحابه . تقصد : تقتل .

نجناء مجد ليس فيه وتيرة
وتذبيها عنها بأسحم منود (١)
وجدت فألقت بينهن وبينها
غبارا كما فارت دواخن غرقد . (٢)
بملتئات كالخذاريف قوباست
إلى جوشن خاظم الطريقة مُسند (٣)

زهير ينتقل من وصف الناقة إلى بقرة وحشية .
نلاحظ أن زهيراً ما يزال يقف موقفاً موحداً ، وأن
البقرة الوحشية والناقة والإنسان شيء واحد في مثل
هذا السياق . ولكن زهيراً يخيل إلينا كغيره من الشعراء
أنه يصف الناقة ويشبها ببقرة وحشية في السرعة ،
وأنه يستطرد ، وما إلى ذلك . هذه البقرة الوحشية
طليقة في الصحراء ترحل من موضع إلى موضع

-
- (١) النجاء : سرعة العدو . الوتيرة : التلبث والانتظار . تذبيها : دفاعها .
الأسحم : الأسود . المود : قرنها الذي تلود به عن نفسها .
(٢) جدت : أسرع في العدو . الدواخن : جمع دخان . الغرقد : شجر .
(٣) الملتئات هنا : القوائم شبيها بالخذاريف . إلى جوشن : مع صدر ، خاظم
الطريقة : مكتنز اللحم في أعلى الصدر . مسند : مرتفع .

شاكية السلاح برز لها قرنان قويان محددان ألسان
كالسيوف ، ولها آذان مرهفة ، وقد خرجت تطلب
الرى والرعى ، ولكن عاودها الحنين إلى ولدها بل
الخوف الشديد . وعادت فرأت بقايا ابنها من أشلاء
وجلود ودماء ، والطير تحوم حوله . وعادت تجرى
في الصحراء جميلة كالثوب المخطط . هذه البقرة
القوية الطليقة فقدت ولدها . وهى كذلك معرضة لفقدان
حياتها . هناك دائماً رماة يتعقبونها . ومن ثم تبدو
طلاقتها التى حدثنا عنها الشاعر ضرباً من السخرية
أو الفرار . والواقع أن مصيبة هذه البقرة تصوّر بشكل
ينطوى على ظلم وعناصر لا عقلية . وإذا فرت البقرة
من مصيرها مرة خيل إلينا أنها ستلقاه مرة أخرى ،
وأن انتصارها مؤقت لا يعبأ به كثيراً . المفاجأة الهائلة
أو القدر الساخر الذى يحيط بالحى أهم الشاعر
الجاهلى إلى حد كبير . وحينما نقرأ مثل هذا الوصف
السابق لزهير علينا أن نتذكر قوله :

رأيت المنايا خبط عشواء من نصب
تمته ، ومن تخطيء يعمس فيهم

هذه المنايا عشواء ، ومع ذلك فالمفارقة تنضح
من قلب هذا البيت . فالذى عمر وهرم ستصبيه
المنايا أيضاً . وما يزال قارئ البيت حائراً يقول
عشواء بصيرة معاً . ومثل هذا التناقض فى الشعر
سائع ، .

وقد يسأل القارئ هنا : إذا كانت البقرة والناقة
شيئاً واحداً فلماذا يُعنى الشاعر نفسه إذن فى وصف
البقرة والاستطراد إلى أحوالها . والحقيقة أن الشاعر
من خلال ما اصطالحنا على تسميته تشبيهاً واستطراداً
يؤلف مستويين اثنين من المعنى . أحد المستويين
مستكن فى أعماق النفس والثانى يطفو على سطح
الشعور . أحد المستويين ينافس الآخر . وبذلك يصبح
المدلول الدقيق للفظ التشبيه الذى يدل على التناقض غير
ملائم تماماً لفهم طبيعة الموقف . فالموقف معقد بحيث
يصبح الإنسان فى داخل هذا النظام الشكلى الخاص
كالذى يطفو فوق سطح الموت . وبعبارة أخرى
يصبح تلخيص الموقف أمراً صعباً . ذلك لأن الشاعر
يؤلف من خلال شكل القصيدة مفارقة كبيرة ؛ حياة

يحتويها الموت أو موت تحتويه الحياة . وكأنه ليس
من السهل أن يفصل في ضوء هذا الشعر بين مفهومى
الوجود والعدم .

يقال إن موضوعات الشعر الجاهلى متنوعة ؛ فمن
الشعراء من تعنيه النساء والخمر مثل الأعشى وطرفة
والمرقشيين ، ولكن يستطيع المرء أن يجد الدوافع
المتناقضة التى تكمن وراء الخمر . لنضرب مثالا على ذلك
بالأعشى . يقول :

وفلاة كأنها ظهر نرس
ليس إلا الرجيع فيها علاق (١)
قد تجاوزتها وتحى مروح
عنتريس نعابة معناق (٢)
عرمس ترجم الإكام بأخفا
ف صلاب منها الحصى أفلاق (٣)

-
- (١) الرجيع : ماتجتره من طعامها . العلاق : ماتطمه الإبل من الشجر .
(٢) مروح : نشيطة . عنتريس : صلبة . نعابة : تمد عنقها فى السير .
معناق من العنق وهو سير واسع للإبل .
(٣) عرمس : صلبة . الإكام : المرتفعات .

وكان القنود والعجلة الوف
 سراء لما تواهى السواق (١)
 فوق مستبقل أضرب به الصي
 ف وزر الفحول والتهساق (٢)
 أو فريد طاو تضيف أرطا
 ة عليه من الغصون رواق (٣)
 أخرجه شهباء مسيلة الود
 ق رجوس قدامها مفراق (٤)
 وتعادى عنه النهار توارى
 ه عراض الرمال والدرداق (٥)
 وقتله غضف طوارد كالنح
 ل مغاريث همهن اللحاق (٦)

-
- (١) القنود : الرحل بأدواته . العجلة : المزاودة ، وهى قرية للماء .
 الوفراء : كثيرة الماء . السواق : طويل الساق . تواهى : مدعته فى السير .
 (٢) مستبقل : حمار وحش يأكل البقل . زر : طرد وعض .
 (٣) فريد : منفرد ، ويقصد ثور الوحش . طاو : جائع . الأرطاة : من
 أشجار البادية . رواق البيت شقته التى دون شقته العليا .
 (٤) شهباء : سحابة بيضاء يصدعها سواد . مسيلة : مرسلّة . الودق : المطر .
 رجوس : مرعدة . فراق : جميع فارق وهى السحابة المنفردة .
 (٥) تعادى : تبعاد . الدرداق : ذلك متلبذ من الرمال .
 (٦) الغضف : كلاب الصيد مسترخية الأذان . مغاريث : جائعة .

هذه فلاة مقفرة لا نجد فيها إلا بل ما تأكله سوى
الاجترار . يقول إنه تجاوزها بناقة نشيطة قوية مسرعة
كانت ترحم المرتفعات بأخفافها الصلبة فتشق ما فيها
من حصى شقا ، ثم يتذكر حمار الوحش الذى
يقاسى من لظى الصيف ، وعض أمثاله وتهاقها
عليه ، فهو يسرع لا يلوى ، ولا يمضى طويلا مع
هذا الحمار بل يتركه إلى ثور وحشى يشبه به ناقتة ،
ويصوره طاويا فى ليلة من ليالى الشتاء القاسية . وقد
بات مستظلا بأغصان أرطاة ، والمطر يسقط من
حوله ، والفرع يأخذه من كل جانب ، ولم تلبث نفسه
أن راودته على الخروج من كناسه فخرج يتوارى فى
عرض الرمال وكتبانها ، ولم تلبث كلاب الصيد أن
رأته فأسرعت تحاول اللحاق به . هذه هى الصورة
المتكررة فى الشعر الجاهلى كله . الحمار الوحشى
يقاسى من سائر الحمر ويقاسى كذلك من البشر .
الحقيقة أن مأساة الإنسان بادية متكررة فى الشعر
الجاهلى ، فالإنسان يقاسى من الإنسان على نحو
ما يقاسى حمار الوحش من سائر الحمر وهو كذلك
يقاسى من تدخل قوة أخرى غريبة . هذا الثور

الطاوى فى ليلة من لىالى الشتاء القاسية الممطرة . هذه
هى معالم الوجود : شتاء وقسوة ومطر . هذه غربة
الإنسان فى تلك الحياة . هذا هو فزعه الذى يداريه
بأساليب مختلفة . لقد بدأ الأعشى بالناقة التى ترجم
الهضاب بأخفافها ، وانتهى إلى الثور الطاوى فى ليلة
مطيره . ولسنا إزاء حيوانين اثنين ولا أمام حيوان
واحد . هذه الناقة هى - كما قلنا - الإنسان القوى
الذى يتعرض لنوازل الغيب . إن الشاعر الجاهلى
يتبع ما يمكن أن نسميه فن إخفاء الفن ، ويرتدى
مسوح البساطة الظاهرية ، كل أولئك يصور فصولاً
من حياة الإنسان يبدأ قوياً وينتهى ضعيفاً . يبدأ فى
ربيع العمر ثم يلم بشتائه ومسائه . نرى الأعشى يذهب
مذاهب الشعراء الآخرين ثم يطلب الخمر ويقول
لبائعها :

فقلت له : هذه هاتها

بأدماء فى جبل مقتادها (١)

(١) أدماء : ناقة بيضاء . مقتادها : غلامها الذى يرعاه .

فقال : تزِيدُونِي تَسْعَةً
وماذاك عدلا لأندادها (١)
فقلت لمنصفنا : أعطه
فلما رأى حُضر شهادها (٢)
أضياء مظلتَه بالسرا
ج والليل غامر مُجَدِّدَها (٣)

لقد باع الأعشى عشر نوق من أجل أن يشتري
الخمِر . حقاً إن هذا صحيح ، ولكن صدق المعنى الحرفي
لا يتنافى مع طلب مستوى آخر من المعنى . فقد باع
الأعشى أو أراد أن يستبدل بفكرة الحياة التي أهمته
وأقلقته فكرة أخرى . وبعبارة أخرى رمز بيع الناقة
إلى رغبة الشاعر في نسيان أزمة الحياة . الأعشى
- ككل شاعر آخر - يلعب بحذق على مستويين .
يقول في الخمِر أيضاً :

(١) أندادها : أمثالها .

(٢) منصف : خادم . حضر : حضور . شهادها هنا : الدرامم .

(٣) مظلتَه : حانوته أو غيائزه . الجداد : الأهداب والأستار .

مشعشة كأن على قـراها

إذا ما صرحت قطعاً سهاً (١)

والمعنى القريب هو أن الخمر مروة صافية كبيض
الحر أو سراه اللامع . ولكن بياض الحر أو سراه
اللامع يضرب في جهتين اثنتين في وقت واحد . يعطى
لون الخمر ولكنه يشير - كذلك - إلى بواعث تعاطى
الخمر . وبعبارة أخرى إن فكرة الحياة من حيث
هى سراه هى الدافع لديه إلى هذا الشراب . وكذلك
يقول فى وصف هذه الخمر :

كأن شعاع قرن الشمس فيها

إذا ما فت عن فيها الختام (٢)

الخمر تسقط من دنها كشعاع الشمس الوهاج ،
وقد أعجب الشعراء بهذه الصورة إعجاباً متواتراً .
ولكن ما قرن الشمس ؟ يقال إنه أول ما يبدو منها

(١) مشعشة : مروة . قراها : ظهرها . صرحت : صفت . السها :
هج الصيف وما يكون معه من البياض .
(٢) قرن الشمس : أول ما يبدو منها فى الصباح . الختام : السداد .

في الصباح . وهذا غير كاف إذ لابد لنا أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير في الأساطير القديمة ، وقد اعتبر إله الشمس منقذاً يحرز النصر على الموت لامن أجل نفسه وحدها ، وإنما يفعل ذلك من أجل العالم أجمع ، ولذلك يمكن حياة العالم من النهوض والإشراق. إله الشمس في الأساطير البابلية يؤسس الاستقرار ويقضي على العزلة والانهاء والاعتساف ويوجد مفهوم النظام أو القانون .

مثل هذه التأملات القديمة لابد أن تؤخذ في الاعتبار حينما يتحدث الشاعر عن العلاقة بين الخمر والشمس . فبواغث تعاطى الخمر وملابسها النفسية تغري الباحث بأن يلتمس في الشمس « معنى » أساسياً يلقي ضوءاً على الشعر الذي نواجهه . وشارب الخمر إذن يريد أن يحقق أحلاماً أو أفكاراً أو رؤى لا يستطيع أن يتناولها بغير هذا الطريق . أى أن الخمر في نظر شاربها تعتبر وسيلة إلى ضرب من المعرفة التلقائية الغامضة لحقائق صعبة ، حقائق الحياة والوجود . ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ كيف يلم الأعشى بحر

الصيف وسرا به ثم يلم بأشعة الشمس . هذان هما طرفا المشكلة : الوهم والحقيقة ، التوتر والسلام .

(١١)

لقد امتدح الشاعر العربي منذ القدم « الكرم »
وصور الرجل الفاضل . ولكن صورة الرجل
الفاضل أو المثل الأعلى كانت تصدر عن بواعث
من هذا القليل الذى نشرحه ونتعقب مظاهره .
وإذا نظرنا إلى الكرم والنجدة من خلال المنظار
الاجتماعى بدت لنا قسمات الشعر مبهمة إلى حد ما ،
فصورة الكرم والنجدة فى الشعر مقرونة - دائما -
بتحدى بواعث الموت والهلاك . هذا واضح فى
الكرم وضوحه فى النجدة والشجاعة . ولذلك
فالوصف الدقيق للبطل ليس هو الكرم والشجاعة ،
ولأنما هو موقف خاص لإزاء بواعث حفظ الذات
وتحدى غرائز الحياة بشكل واضح . ولذلك تجد
الشاعر العربى يبحث عن التسامى على المشكلة ،
طورا يجد هذا التسامى فيما نسميه الكرم والشجاعة
وطورا يجده فيما نسميه الصعلكة والفروسية . ففى

كل هذه المعارض المتفاوتة - إلى حد ما - يواجه الحياة والكون بطريقة أخرى لا تختلف اختلافا جوهريا فيما يبدو عن « وصف » الناقة والفرس وحيوان الصحراء . وفيما بقي لنا من هذا الفصل نحاول أن نضرب بعض أمثلة أخرى : يقول النابغة في مدح النعمان بن المنذر :

فما الفرات إذا هب الرياح له
ترمى أواذيه الغبرين بالزبد (١)
يمده كل واد مترع لجب
فيه ركام من الينبوت والخضد (٢)
يظل من خوفه الملاح معتصما
بالخيزرانة بعد الأين والنجد (٣)
يوما بأجود منه سيب نافلة
ولا يحول عطاء اليوم دون غد (٤)

(١) أواذيه : أمواجه . الغبرين : الشاطئين .

(٢) مترع : مملوء . لجب : ذو صوت شديد . الينبوت : شجر . الخضد : المحطم من الأشجار .

(٣) الخيزرانة : سكان السفينة . الأين : التعب . النجد : الكرب .

(٤) السيب : العطاء . نافلة : زيادة ، يريد أن عطاءه وافر .

علت أمواج الفرات ، ورمت شاطئيه بالزبد ، وحمل
 الماء ما اقتلعه من الأشجار والنبات ، وعصف بكل
 ما عليه حتى نرى الملاح معتصما في مركبه بسكانها
 يخشى الغرق . مثل هذه الصورة قصد بها فيما يقول
 الشراح توكيد كرم النعمان . والحقيقة أن صورة
 الكرم هي التي تعيننا لا الكرم نفسه . وقد صور
 الكريم دائما في الشعر العربي بحراً . ومثل هذه
 القطعة السابقة تنير أمامنا السبيل فيما نحن بصددده .
 فالمثل الذي يواجهه العربي هو تحدى غرائز الحياة
 وحفظها وهو ضرب من مواجهة الموت بطريقة
 تثير الإعجاب . ولذلك ظل هذا الكرم الذي نعتبره
 ظاهرة مألوفة من وجهة النظر الاجتماعى ظاهرة
 غريبة مشككة من وجهة نظر الفن نفسه . ووصف
 النابغة الذبياني ورمز البحر عموما يذكى هذا الفرض ،
 ويصبح الحد الفاصل بين الحماية والتهديد دقيقاً —
 كالشعرة . إن صورة الكرم في الشعر هي صورة
 البهجة بالتبديد ، وحماية حياة الآخرين في الشعر
 تلبس بنوع من تدمير الذات على الأقل . وهذا

ما يستدعى بحثاً أعمق في سيكولوجية الكرم .
وعطاء الكريم - فيما يبدو - يلتبس - باستمرار -
بنفس الباعث الذى يسوق الرجل إلى تعاطى الخمر
والإقبال على المرأة . ضرب من تحدى الشعور
المستمر بأن الإنسان حيوان فان . ولكن نقطة البدء
الاجتماعية - على الخصوص - فصلنا عن مواجهة
هذا المستوى من المعنى .

(١٢)

ومن الخير أن نعيد النظر في معنى الصعلكة
في الشعر في ضوء هذا الموقف : فالصعلوك جسموا
في شعرهم وحياتهم موقف الحيوان في الصحراء ،
وكما يصرع حيوان آخر أخذ الصعلوك يصرع في
شعره أو حياته إنساناً آخر . ولقد شغلهم ما شغل
الشعراء جميعاً ، فلم يكن الصعلوك شاعراً فقيراً
ثائراً على الغنى والأغنياء فحسب بل كان - أيضاً -
ثائراً على الحياة في جملتها مستهتراً ومفتوناً بها في
الوقت نفسه كما يحاول كل إنسان بطريقته الخاصة :
للفارس طريقته وللكرم طريقته وللصعلوك طريقته

أيضا : حقا إن فئهم - كما يلاحظ الباحثون - ربما لا ينافس في عمقه فن غيرهم . ولكن عدوان الصعلوك في شعره أو في حياته ليس إلا تعبيرا عن هذا الخوف الرابض نفسه . ولم تكن أدوات القتال التي طال ذكرهم لها إلا موضوعات يسقطون عليها هذه المتناقضات جميعا : صوت القوس في سمع صخر الغي عندما ينبض فيها كأنه همسات قوم يبحثون عن شيء فقدوه .

وسمحة من قسى زارة صفـ
سراء هتوف عدادها غرد (١)

كأن إرئانها إذا ردمت
هزم بغاة في إثر ما فقدوا (٢)

هذا القوس له رنين حزين في سمع الشنفري ،
صوته كصوت الشجى :

ترن كأرئان الشجى وتهتف

(١) السمحة : القوس للموتاة . زارة : حى من أزد السراة . عدادها : صوتها . غرد : شديد الصوت .
(٢) ردمت : أنبض فيها . الهزم : الصوت .

والشنفري كذلك يقول إن رنين القوس يهدأ
بعد أن ينطلق السهم ، ويتحول إلى صوت خافت
بعد أن كان عاليا صارخا :

وقاربت من كفى ثم فرجتها
بنزع إذا ما استكره التزع مخلج

فصاحت بكفى صيحة راجعت بها
أنين الأميم ذى الجراح المشجع (١)
كل هذه الأوصاف تعيننا من حيث دلالتها على
شيء آخر وراء القوس والسهم : إن فعل العدوان
الذى يقوم به الصعلوك ينم كما قلنا عن خوف
وضعف . لم يقل لنا الشاعر صراحة إنه حزين حين
يرمى ، ولكنه وكل أمر هذا المعنى إلى ما نسميه
وصف القوس نفسه . إن الخوف والحزن اللذين
يُهما كل حي أهما الصعاليك . الصعاليك - كما تدلنا
أشعارهم - لم ينجوا من الفزع والخوف . وإنما يخيل
إلينا ذلك لأننا نتصور الشعر موضوعات مثل وصف

(١) النزع : مد القوس . مخلج : من خلج بمعنى جنب وغمز وانزع .
الأميم : المشجوع على أم رأسه .

أدوات القتال ووصف الحيوان : هناك - إذن -
 ظاهر من المعنى أقرب إلى اللامبالاة ولكن تحت
 هذا السطح مبالاة عميقة (١) إذا نحن أمعنا النظر
 في وصف مثل هذا القوس ووصف الظليم المدعور
 كالذي نجده عند تأبط شرا . إلى جانب الظبي الهارب
 من جوارح الطير كالذي نجده في شعر حاجز (٢) ،
 وحمار الوحش الذي امتلأ كهما من خشية الصيادين ،
 وقد اعتلى مرتفعا من الأرض يشرف منه على الآفاق
 حوله . والواقع أن هذا الحيوان كله وبخاصة الظبي
 أقرب ما يكون إلى الروح الهائمة في صحراء الحياة .
 ولم تكن الصحراء الغامضة المجهولة في نظر الصعلوك
 كتابا مفتوحا يهتدى فيه . يقول تأبط شرا :

يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدى
 بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

ظاهر الأمر أن الصعلوك يهتدى كما تهتدى
 الشمس في فلكها ولكن من الممكن أن يقرأ البيت

(١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . يوسف خليف ص ٢١٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٠ .

قراءة أخرى ، وإذ ذاك تجد تأبط شرا يأنس إلى
الوحشة أنساً مروعاً ، فالوحشة إحساس لا يلغى
تماماً . والذي يأنس إلى وحشته كالذى يأنس إلى
أحزانه التي تقتله . فالأنس بالوحشة من علامات
تمكن الوحشة في النفس . وليس من الخير أن يقصر
بيت مثل هذا على معنى البراءة من الشعور بالوحشة .
هذا الشعور هو الذي جعل الصعاليك العدائين
لا يذكرون الخيل . لقد ذكروا فصائل مختلفة من
الحيوان السريع . ولكن الخيل تقترن - غالباً -
في ذهن الشاعر الجاهلي بيهجة الإحساس بالحياة
ومتاعها ونضارتها ومن ثم اجتنبوا ذكرها . كان
الصعاليك يتجنبون ذكر الطلل ؛ فالماضي ليس
هو الزمن الوحيد الذي يروع ضمائرهم ؛ فحياتهم
التي يصورونها في شعرهم طلل من طراز آخر :
بقايا الحيوان ، وبقايا العتاد ، والهرب . هذه أطلال
أو معالم فقد متكررة . فإذا تجنب الصعلوك ذكر
الأطلال التي يبكيها الشعراء فليس يعني ذلك أن
مشكلة الإحساس بالتغير أو المضي أو الموت لم

تشغلهم . فالوحشة الكامنة فى واصف الطلل تعبت
بعقل الصعلوك كما تعبت بعقل كل شاعر آخر حتى
هؤلاء المسمين بالشعراء الفرسان . لنلاحظ أن
الصعاليك تحدثوا عن المرتفعات العالية التى يشرفون
منها على الطريق بحيث يرون الناس ولا يرونهم .
يقول الشنفرى إنه صعد على مرقبة وقد أقبل الليل
بظلامه الحالك الشديد الذى يلف الكون ، وقضى
الليل فوقها متربصا ، ولا شئ معه سوى نعلين
بالبيتين وثياب أخلاق ، ثم أصحابه الذين لا يفارقونه:
سيفه وقوسه وسهامه .

ومرقبة عطاء يقصر دونها
أخو الضرورة الرجل الخفيف المشقف
نميت إلى أعلى ذراها وقد دنا
من الليل ملتف الحديقة أسدف
فبت على حد الذراعين محبدا
كما ينطوى الأرقش المتخصف
قليل جهازى غير نعلين أسحقت
صدورها مخصورة لا تخصف

وملحفة درس وجرد ملاعة

إذا أنجمت من جانب لا تكف (١)

أما الشراح فيقولون لنا إن الشنفرى فخور بشجاعته ، يختار مرقبة يعجز دونها الصياد الماهر الخفيف الذى يخرج بكلايه المضرة للصيد ، ويرون أن الشاعر يقضى الليل محبدا على ذراعيه مبالغة ؟ فى تخفيه كما ينطوى الأفعوان المتكسر . وهذا يحتاج إلى مراجعة ، ذلك أن الشراح يحكمون ملابسات ؟ النص فى فهم معناه . فإذا تصورنا النص فى ذاته سيدا إلى حد كبير بدت أمامنا صورة الخائف الذى يحاول أن يروض نفسه على الأمن والشعور بالشجاعة والمنعة . ولا أدرى إذا كنت قد لاحظت أن الصور التى اختارها الشنفرى تضرب - جميعا - فى جهات مختلفة ، وأنها تخدم القلق والضعف والوحشة

(١) المعطاء : العالمة المرتفعة أو الأية الممتنة . آخر الضرورة : الصياد معه كلاب ضراها للصيد . الرجل يسكون الجيم وفتح الراء كالرجل بضمها . المشقف : التحيل . الأسدف : المظلم . محبدا : من أحبد إذا انحنى . أسحقت : بليت . الملحفة : مايلبس فوق الثياب من دثار البرد ونحوه . الدرس بكسر الدال : الثوب الخلق ومثله الجرد بفتح الجيم . أنجمت : ظهرت وطلعت . كف الثوب : خاط حاشيته . انظر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى . يوسف خليف صفحة ١٨٦ .

بقدر ما تخدم الثبات والأمن والأنس ، وأنه
لا شيء يقينى يجعلك تقتصر على هذا الثبات المزعوم .
وأوضح من ذلك ما قاله تأبط شراً :

ومرقة يا أم عمرو طمرة
مذبذبة فوق المراقب عيطل

نهضت إليها من جثوم كأنها
عجوز عليها هدمل ذات خيعل (١)

فالمرقة تعلو سائر المراقب وهى إلى جانب هذا
معقدة ذات تجاعيد كأنها عجوز شمطاء عليها ثياب
بالية . والمشغوف بالمعنى الحرفى : الحشن يقول إن
الشنفرى يصف المارقة ويتناسى أن الشنفرى يتغلب
على الإحساس بالفناء حينما يؤثر صورة الشبيخة الفانية
ويجعل نفسه سيدا على مارقة هذا إبحاؤها إلى نفسه .

وأبو خراش يصور المارقة تصويرا رائعا :
مرقبته فى نتوء مشرف من الجليل كأنه حد الفأس

(١) الطمرة : المرتفعة . العيطل : الطويلة . الهدمل : الثوب الخلق . الخيعل :
ثوب من ثياب النساء كالقميص أو هو قميص لا كين له .

يشرف على طريق ضيق كأنه النفق ، يتسرب فيه
الناس بعضهم فى إثر بعض . وقد أقيم فوق هذا التواء
عرش يستظل المتربص تحته ، ويختنى فيه . ولكن
هذا العرش قديم متهدم لم يبق منه إلا عودان أحدهما
قائم والآخر ملقى على الأرض (١) . قد يقول الباحث
إن هذا وصف واقعى ، وتفصيلات حقيقية .
ولكن من الممكن أن تكون التفصيلات الواقعية
ذات معنى كامن يعطيها خصبا وثراء . ومن الممكن
- دون إرهاق - أن تكون هذه صورة الحياة
الإنسانية ووقعها على عقل الشاعر : فالإنسان حينما
يتأمل الحياة يجد نفسه غريبا مفصولا واقفا موقف
الخرج والقلق ، ينظر أمامه فلا يكاد يستبين الكثير ،
الهم إلا أشباح الناس وتلاحق السائرين فى درب
الحياة . والمرء بداهة لا يستطيع أن يستظل من
عوادى الحياة بظل يعأ به . هذا هو المعنى الثانى الذى
لا يتجافى البتة مع فكرة الصورة الواقعية . ولا يمكن
فى حالة كهذه أن نتناسى أن ما هو واقعى ذو معنى

(١) الشعراء - الصعاليك فى مصر الجاهل : يوسف خليل صفحة ١٨٧

ملتبس متعدد . فالوقوف على المراقبة يزدوج فيه معنى الهرب والمواجهة ، ولست أدري اذا كان من الصحيح - وفقا لهذا الفهم الذى نزعمه - أن نقول إن أساس حركة الصعلكة هو الاعتداد بالشخصية الفردية والاعتزاز بقدرة الفرد . هذا الحكم يصدر عن البحث الاجتماعى بأكثر جدا مما يصدر عن التطلع المفصل إلى شئون الشعر من حيث هو فن له وجود متميز عن « الملبسات » الحقيقية التى تستجلى من خلال بحث التاريخ .

ولا يستطيع المرء أن يغفل حاجته إلى مثل هذه الفروض إذا هو واجه الشعراء الفرسان . ولم يكن موقف الشاعر الفارس غامضا . لقد جعل فكرة الموت موضوع حب وتقديس . وأراد أن ينقل المشكلة من إطار إلى آخر لم يتح له الغلبة والانتشار . وربما يدل على ذلك بعض الدلالة قول عنتره :

ولقد ذكرتک والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمی

فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

مثل هذا الشعر ينبغي ألا يفهم فحسب على أنه
تعبير حقيقي عن حب الشاعر لابنة عمه ، وضراوته
في القتال ، فلا داعي يجعلنا نحكم فكرة الغرض
إلى هذا الحد . إن لدينا صورتين تعطى الواحدة
منهما الأخرى . ومن الممكن أن يقرأ المرء هذين
البيتين فيجد فيهما حب الموت على نحو ما يجد
الفروسية النابعة من فكرة الظروف والملابسات .

الفصل السادس

هل نبحت عن الصدق ؟

إن تمييز العمل الأدبي مما حوله يحتاج إلى كلمة أخرى عن مفهوم الصدق . ولهذا الكلمة قوة انفعالية كبيرة ، ولذلك فهي كثيرة الشيوخ في مناقشات الشعر وغيره . ويوشك هذا الصدق أن يكون مطلباً أساسياً يحاول الباحث تحقيقه كلما واجه عملاً فنياً . فالذين يعينهم سيكلوجية الشاعر يبحثون عن نوع من الصدق الداخلي ، والذين يعينهم استجابة الشاعر للمجتمع ما يزالون يجعلون هذا المصطلح محور أبحاثهم . ومن ثم يصبح السؤال عن الصدق في رأى هؤلاء وهؤلاء أمراً لا يعدله شيء آخر في الأهمية . ومع ذلك كله فمن حقنا أن نتمهل ريثما نعرف حقيقة الصدق ، ما هي . وخير سبيل - لذلك - هو أن نجمع قدرًا من السياقات التي يستخدم فيها ، وأن نحاول تمحيصها : والمعنى الأساسي للفظ الصدق ، هو المطابقة . وقد أخذت هذه المطابقة اهتماماً غريباً في دراسات الأدب ،

ويظهر أن استعمال الكلمة في المجال الخلقى والاجتماعي :
أضنى عليها مهابة . ولننظر أولاً في هذه الفقرة :
يقول أستاذنا الدكتور طه حسين (١) : أخبار بشار تملكه
منافقا في سيرته ، يدارى الناس ويتقيهم ليعيش ،
ثم يندرهم ويخيفهم لينعم بعيشه ، ثم يسخر منهم
متى أتبع له ذلك . وإذن فهو أقل الناس حظاً من
صدق اللهجة والعاطفة ، وإذا قرأت شعر بشار فلا
ينبغي أن تبحث فيه عن شعوره وعواطفه ، ولا عما
يحس أو يؤمل فيما بينه وبين نفسه ، وإنما ينبغي أن
تبحث فيه عما يريد أن يظهر أو عما يريد أن يتكلف
للناس من العواطف والشعور والميل . ليس شعره
شفافاً كشعر أبي نواس ، والحسين بن الضحاك ،
ومطيع ، وحمام عجرد ، وإنما هو شعر كثيف
صفيق لا يدل من نفس صاحبه على شيء ، وهو
كاذب أبداً - لا يحفل بالكذب . هو إذن ليس
بالشاعر المخلص ولا الصادق حين يمدح ، ولا حين
يتغزل ، ولا حين يرثى . ثم يعترف له بالصدق في
موضوعين اثنين هما الهجاء ، وشكوى سوء مكانه

من الناس ، وحرمانهم أياه ، وبخلهم عليه بما كان
يتتظر ، ثم يقول عن غزله أيضا : بين يدي غزل
بشار ليس بالقليل ولا بالكثير ، وهو - سواء أكان قليلا
أم كثيرا - لا يمثل عاطفة ولا شعورا صادقا .
وإنما يمثل أمرين اثنين : تهالكا على اللذة ، وإفحاشا
في هذا التهالك ، وافتنانا فيه أيضا دون أن يراقب
الشاعر في ذلك خلقا أو أدبا أو دينا ... ثم يقول هل
أحب بشار حبا صادقا ؟ هذا سؤال أحاول أن
أتمس الجواب عليه في شعر بشار فلا أجد إلى ذلك
سبيلا ، فقد قلت لك إن شعره كثيف صفيق
لا يدل على عاطفة ، وإن الكذب فيه كثير ،
والتكلف فيه لا حذله ، أريد تكلف المعاني ، ثم
يستشهد بشعره في عبدة .

وكذلك المازني يقول (٢) : « ولم يكن بشار يعنى
بالصدق في الإعراب عن عاطفته ، وإنما كان معنيا
بسيرورة الشعر وشهرته . وليس لبشار في غزله
صدق يعرف من كذب ، فقد كان الشعر عنده
صناعة ، وكان همه أن يقول في أغراضه ، وأن

يقال أحسن وأجاد ، لا أن يكون صادق السيرة فيه فلم تكن مزية بشار سمو المعنى وقوة الخيال أو صدق العاطفة أو إخلاص السريرة أو نفاذ البصيرة ، وإنما كانت قدرته على الأداء الجيد الموافق للمعنى الذى يعالجه ، والغرض الذى يقول فيه . « وهناك أمثلة كثيرة تدور على هذا المعنى ، فالباحث يعنيه الصدق والكذب ، ويسأل دائماً هل طابق الشعر ما كان يعتقد الشاعر أو ما أحس به ، وهو يلتمس هذا الصدق من سبل عديدة ، من أهمها الأخبار التى تروى عن الشاعر ، والانطباعات الذوقية التى يتركها الشعر فى نفسه ، وهو يتقدم بعد ذلك إلى الشعر واثقاً أنه يترجمه ترجمة أمينة ، ويصدق الحكم عليه . ومنذ القدم كان الباحثون يقولون إن ما خرج من القلب دخل إلى القلب ، وما خرج من اللسان لا يتجاوز الآذان ، فاذا دخل الشعر قلوبنا فصاحبه صادق ، فان لم يستطع فصاحبه كاذب . وظل الناظرون فى الشعر يؤمنون بهذه الفكرة الساذجة ، وظل الصدق والكذب غاية ما يطمح الناقد إلى توضيحه والاستشهاد له . وقد

صحب الاهتمام بالصدق نواذر لطيفة ، فاذا عرف
النقاد أن صاحبنا الشاعر كان ينتقل بين النساء ،
ويأخذ من هذه وهذه قالوا لقد كذب علينا التعبير
عن حبه ، وإذا عرفوا أن الشاعر مدح رجلا لم يكن
يقدره قالوا لقد بحث عن المال ، وتكلف عاطفة
ليست في نفسه . وهكذا قالوا في المتنبي . وإذا رأوا
الشاعر يحاول أن يقول في مشاعر متباينة كحب
الدنيا والزهد فيها مثل شوقي أخذهم الريب في أمره ،
وقالوا ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته .

ومن أجل الصدق اهتم الباحثون بأخبار الشاعر ،
وظنوا أنها تؤلف مادة خصبة لفهم شعره ، وأخذوا
يقضون في الشعر والشاعر بمثل ما يقضي الباحثون
في رواية الأحاديث ، من أجل الصدق شغل الباحثون
بالترجيح بين الأخبار ، ولاحظوا الفروق والمشابهة
بينها وبين الشعر ، ووجدوا في هذه الفروق
- خاصة - متسعاً للتخمين والبحث . ولنضرب مثلاً
آخر بشوقي . يقول الذين عرفوه في حياته الخاصة
إنه كان أكثر الناس فزعاً من الموت وتوقياً لذكره .

كان إذا سمع بموت صديق له سارع بترك المدينة
هرباً مما يصحب الموت من طقوس وواجبات ،
وفراً من الحقيقة الكبرى التي يحملها لنا رحيل
كل عزيز (٣) . ولكن شوقى فى شعره عبر عما يشبه
التشيب بالموت . انظر إلى قوله على لسان المغنى
إياس من أبيات رقيقة مشهورة :

يا طيب وادى العدم	من منزل ينزل
لم تمش فيه قدم	للغزل وادٍ تحل
أنا فيه الحبيبي	وحبيبي فيه لى .

وهنا يسأل الباحث نفسه أكان شوقى فى أعماقه
يفزع من الموت . وهل كان يتاح له مثل هذا
الوصف الجميل لو لم يكن "مفتونا" بالموت ؟ وبعبارة
أخرى نحول الشعر إلى خبر . والخبر - كما نعرف -
يحتمل الصدق والكذب . وقيمة الخبر مرتبطة بصدقه
وكذلك الشعر . نحن - إذن - نركن إلى الشعراء
كما نركن إلى الصادقين المخلصين . الشاعر يمدح
ويهجو ويرثى ويحب ويصف ويشكو الزمان ،
فهل كان صادقاً مخلصاً فى كل هذه النواحي ؟ ولست

أغالى ، فهذا ديوان إسماعيل صبرى - مثلاً آخر ،
وهذه مقدمة أستاذنا المرحوم أحمد أمين يشيد فيها
بغزل صبرى وحبه لأنه - على حد تعبيره الجميل -
أرسل فيه ذوب قلبه . وفى تاريخ الشعر العربى كلمة
رديئة هى الصنعة . والصنعة حد فارق بين عهدين
طويلين ، وأهم ما يميز هذين العهدين أن الشعراء
صدقوا أولاً ثم كذبوا أو تكلفوا بعد ذلك . كان
الشعراء قديماً يكون أطلالاً حقيقيّة ، ثم زالت
الأطلال ، وظل الشعراء ييكونها ، فإذا تسمى هذا
البكاء الجديد ؟ صنعة أو تقليد أو تكلف لا أثر فيه
للصدق القديم . وغزت كلمة الصنعة عقول الدارسين ،
فراح بعضهم يقول إن القدماء من النقاد نظروا إلى
الشعر على أنه صناعة . وللصناعة أسس ينبغى أن
تستقصى ، ولكنها أسس لا تستقيم مع الفن الحقيقى .
والملم هو أن الصدق ما يزال محرّكاً للأبحاثنا .
نقول فى ذلك أشياء كثيرة تبدو وجهة أول الأمر :
كان الشاعر كالصانع الذى ينتج الآلات ، والسلع
التي يستهلكها الجمهور ، كان الشعر حرفة يؤدّيها

الشاعر من أجل غاية أو منفعة ، و فرق كبير بين
التعبير الحرفى والتعبير الصادق الذى يفصح عن
وجدان قائله . وكأننا ما نزال نصدر عن ذلك
الرأى القديم الذى يقول فيه الشاعر :

وإن أجسود بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وقد قامت حركة الإحياء الأولى فى الأدب
الحديث على هذه الدعامة ، فالمازنى يتهم كثيرا من
الشعر القديم والحديث بالكذب والتزوير . والعقاد
معنى بشوقى وأفصح عن كذبه . إذا قال شوقى :

ارفعى الستروحي بالجيين وأرينا فلق الصبح المبين ،
وقفى الهودج فينا ساعة نقتبس من نور أم المحسنين .

ثار العقاد ، لأن شوقى لا يعيش فى هذا الماضى
ولا يحس به ، ولا يجد نحو الهودج ما وجدته الشاعر
الصادق القديم (٤) . لقد رادف الصدق الجودة ،
وسار اللفظان معا فى كل مكان . وليس أدل على

هذا الترادف الخطر من مثل هذا التعليق الذى نسوقه
إليك : لأبى نواس بيت مشهور يقول فيه :

دع عنك لوى فإن اللوم لإغراء
وداؤنى بالتي كانت هى الداء

يقول الدكتور محمد النويهي : فلا تقصر
اهتمامك على براعة قوله فإن اللوم لإغراء ، أو جودة
وصفه للخمر بأنها الداء والدواء ، فهذا على حسنه
ليس السر الحقيقى لروعة هذا البيت ، وهو معنى
ليس جديداً على الشعر العربى ، على أية حال ،
ولكن فكر مليا فى الشعور الذى صدر عنه هذا
البيت ، فى هذا الوجد الجامح الجارف ، وهذا
الاندفاع الذى يكتسح أمامه كل شيء ، لا يأبه بلوم
من الناس ، ولا يصدق ما فى المحبوب من عيوب
ونقائص ، فاقرأ هذا البيت ، إن أردت أن تعتصر
منه كل قوته التأثيرية بأقصى ما تستطيع من الحنان
والتهديج الذى يبلغ حد البكاء . فالشعر يعيننا - كما
قلنا - من جهة واحدة ، الشعر وثيقة هامة على أن
أن أبا نواس أحب الخمر حباً جما . وليس للشعر

إذن وجود متميز عن هذا الحب ، فإذا حدثت نفسك بأن تنظر إليه على أنه نشاط لغوى أستطيع بادرك المؤلف بالتحذير خوفاً عليك من الضياع . والحقيقة أن النشاط اللغوى فى الشعر كان ينظر إليه على أنه ملاحاة تكسب الصدق موقعاً حسناً . الشعر يستحيل إذن إلى صدق ممتع . وما نسميه الفن ليس إلا ضرباً من الحيل أو الأساليب التى يستعين بها الشاعر على أن يستخرج منا الإعجاب بهذا الصدق . قد يكون فى الشعر مجاز ، والمجاز تكييف لغوى هام للشعور الحقيقى بحيث تبعد المسافة بين الشعور وما انتهى إليه فى اللغة . ولكن الناقد المشغوف بالصدق قد يأخذه الإشفاق عليك فيقول « اقرأ هذه القطعة على أنها أوصاف تقريرية لشعور الشاعر الفعلى ، وانزع من نفسك مؤقتاً فكرة أنها مجرد مجازات (٦) » .

هذه العناية البالغة بالصدق صرفتنا عن تحليل الشعر ذاته ، ونخيل إلى كثيرين أن أمور الصدق ألصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلاً ، بل إن الشعر عند دعاة الصدق هو حياة صاحبه . ولذلك

كانت مهمة الناقد أن ينظر في الشعر لكي ينتهي إلى الشاعر ، وأن ينقل العمل من دائرة الفن إلى دائرة الحياة . وقد ذكرنا فيما مضى أن العمل الفني له إطار أو هوية مستقلة . حقاً إن الشعر قد ينبع من تجربة حقيقية ، ولكن الشاعر يحرف هذه التجربة ويعملها ، ونحن نتحدث كثيراً عن العلاقة بين الشكل والمضمون ونقول إنهما سواء . وهذه العبارة - لو تأملناها - تدل على ما أصاب الخبرة الأولى من تغيير ، فقد انفصل العمل عن منبعه - ولكننا نقرأ شعر ابن الرومي - مثلاً - فنقول هذه عواطف ابن الرومي نحو ولده الذي مات . ونظّل نقدر القصيدة من حيث هي تعبير صادق . وأى أب ينجو من الحزن إذا فقد ولده . ولا يكاد يخطر بالذهن أن ابن الرومي الشاعر «فارق» حزنه إلى حد ما ، وعلا عليه ، وفرغ للشعر بعد أن كان مصروفاً إلى الحزن . أو لنقل إن ابن الرومي نظر إلى حزنه كما ينظر المرء إلى تمثال . ولا بد للنظر من مسافة معقولة . ولكننا ننسى في الدعوة للصدق والأخذ به أشياء بسيطة نذكرها في غير هذا المقام : ننسى التركيز الذهني ، والاتجاه إلى إبداع قصيدة .

وهو باعث جوهرى مُشكل الحزن بل يصنع حزناً
جديداً لم يعاناه ابن الرومى من قبل . بل إننا حينما
نستعمل لفظ الحزن ونجعل عاطفة الحزن نقطة انطلاقنا
فى البحث ندخل - بأرادتنا - فى غرفة مظلمة .
وسواء أكانت العاطفة الموجودة أمامنا - عاطفة
أستيطيقية - فى القصيدة - أم حقيقية على وجه
إنسان وملاحظه فإن قدرتنا على وصف العاطفة ضئيلة
حقاً . ومع ذلك فأننا نجعل معظم حديثنا فى الشعر
(الغنائى) خاصة دائراً على العواطف الصادقة والكاذبة .
فإذا واجهنا إنسان بهذه الملاحظة قلنا إنه يريد أن يُعقل
الشعر ، وأن يخرجنا عن حقيقته . ونسبنا أن الشعر لغة ،
وأن اللغة رمز عقلى للعواطف ، وليست تعبيراً تلقائياً
مباشراً عنها ، وأن العمل الأدبى من أجل ذلك ليس
« ترجمة » للعاطفة وإنما هو تأويل لها ، وأننا نمرح فى
أرض غريبة علينا ، ونلقى بالنص وراء ظهورنا حين
نظن أننا نوضحه ونشرحه . والتشهير بالأموات
(الكاذبين) جائز لا يعاقب عليه القانون فى العادة .

ومن الغريب أن بحث الصدق خيل إلينا أن أمور

القصيدَةُ واضحة مفهومة لا غرابة فيها ، الصدق في الحقيقة هون الصعب من الأمر . حقاً إن الباحث قد يواجه تصوراً خاصاً يحتاج إلى بحث ملاءمته ، مثال ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده الخمسة الذين ماتوا واحداً بعد الآخر :

سبقوا هواى وأعنقوا لهواهمو
فتخرموا ، ولكل جنب مصرع .

يقول أبو ذؤيب إن أولاده اختاروا الموت ، فكيف نفهم هذا الاختيار ؟ إننا هنا قد نحتاج إلى تذكر الاستجابة لبواعث الفناء ، قد نحتاج إلى ما يقوله فرويد عن غريزة الموت . ولكن الاهتمام بفكرة الصدق يقف عند هذا الحد ، ولا يسترعى نظرنا البيت في كثير من تفصيلاته الهامة . لقد كان ثم صراع بين رغبة الأب في حياة أبنائه ، وحنين الأبناء الغامض إلى الموت . ولا بد للصراع أن ينتهي إلى خاتمة ، ولا بد له أن يجري في إطار القضاء . وليس ثم تناقض بين الصراع والانتهاى إلى هزيمة الأب وفكرة القدر ذاتها . وكأن القدر في مثل هذه الحال

لا يملأ علينا من الخارج ولا يفيض الصراع بطريقة
ظالمة غير مفهومة . وإذا مضينا نتأمل البيت غير
مسوقين بالبحث عن الصدق وجدنا الفرق بين الهوى
والاختيار . إن التعبير الثرى هنا غير سديد . فالهوى
ملتقى معان متعددة خصبة منها السقطة المدمرة ،
ومواجهة عناصر ومؤثرات غيبية . فالهوى ليس مجرد
رغبة طارئة ، الرغبة من الممكن أن تنفصل عن السقطة
ومواجهة تلك المؤثرات ، وهى لذلك تتم فى نطاق اجتماعى
معقول . وقد يكون بين هذين التأويلين تعارض وقد
يكون بينهما بعض التفاهم . ولكن النتيجة المرجوة هنا
هى أن السؤال عن صدق الشاعر فى حدوده البسيطة
التي صورناها يغضى عن كثير من شئون النص ذاته .
فضلا عن أن النص ربما لا يثير فى أنفسنا الشك فى
ملاءمته وإذا ذاك نمضى عنه إلى غيره .

الواقع أن تعقد البواعث الإنسانية واختلاطها يجعل
القول فى الصدق والكذب تعبيراً عاطفياً لا خير فيه :
من الممكن مثلاً أن نقول إن باعث المنفعة أو المصلحة
المادية يختلط بالتذوق : وقد اختلط فى الشعر العربى

باعث الجود وباعث الشجاعة . وكل فعل كما يقول فرويد يرتبط به أكثر من معنى ، فالرغبة أو طلب المنفعة قد يخلق جانباً من المودة ، فالشاعر يمدح لأنه يحب ، ثم يحب لأنه يمدح . فكيف يستقيم القول بالصدق والكذب . ولكن فكرة « التطابق » صاحبها تبسيط كبير لنفس الإنسان ، وخيل إلينا أن الشاعر يكتب قصيدة لأنه يريد أن يطابق حالة معينة . وأى حال لا يتسرب فيه عناصر كثيرة تبدو غير مرتبطة به . ومع ذلك فالمطابقة أسلوب متبع في وصف الشعر حتى الآن . نقول إن على طه وإبراهيم ناجي ومن إليهما من شعراء الرومانسية عبروا عن وجدانهم الفردي ، ثم تطور الشعر العربي فعنى الشعراء بالوجدان الاجتماعي ، وأخذوا في تصويره . فالوجدان الاجتماعي في طرف والشعر في طرف آخر وبينهما علاقة التساوى أو المطابقة . فكرة المطابقة إذن تنتقل من داخل الذات إلى داخل المجتمع . وتطبق في الشعر والقصة والمسرحية على السواء : وكثير من وصف الأعمال القصصية يتلخص في الصدق . مثال ذلك

قول بعض النقاد : ونماذج هذه المجموعة مقطوعة من لحم الناس ، طيبة خيرة ، وإذا كانت شريرة فالمؤلف يكشف لنا لماذا صارت شريرة . فصدق الشخصية عنصر هام في رأى الباحثين لتقييمها . وكذلك الحال في الحدث . وبعبارة أخرى نمتحن الشخصية فى القصة هذا الامتحان السخيف . هل تشابه القصة الحياة . أم تخالفها ؟ هل هذه الشخصية صادقة التعبير عن الحياة ؟ فان كانت كذلك سمينها فى سخاء شخصية حية . والقارىء معذور إذا توهم أن القصص يعنيه - فى المقام الأول - خلق شيء يشبه الحياة . وما يشبه الحياة قد نسميه واقعياً ، وتصبح كلمة الواقعية مرادفة للصدق . وما ليس واقعياً فليس بصادق ، أو ليس ذا حظ عظيم من الصدق . وقد نتج عن ذلك أحكام كثيرة . ينبغى مراجعتها ، فقد نظر إلى تاريخ القصة المصرية على أساس مشابهة الحياة . فأذا قرأ الباحث - مثلاً - إبراهيم الكاتب سأل نفسه أنستطيع أن تلقى هذا الإنسان بسهولة فى الحياة المصرية المعاصرة للمازنى ؟ وبعبارة أخرى هل يوجد إبراهيم الكاتب بكثرة فى المجتمع .

المصرى ؟ والجواب عن ذلك معروف ، ومن ثم ينظر الباحث إلى إبراهيم الكاتب وسارة وعصفور من الشرق على أنها تراجم ذاتية . حسبها من القيمة صدق تعبيرها عن شخصيات مؤلفيها . إبراهيم الكاتب ، وهمام ومحسن كل أولئك أنماط . ولكن الناظر المهتم بسعة تداول الأنماط يميل إلى اعتبار مثل هذه الشخصيات أفراداً . ولكن فكرة مشابهة الحياة « العامة » - إن صح هذا التعبير - تجعلنا ننسى الدور الذى قام به مؤلفو هذه القصص فى تصوير أزمات المثقفين فى مجتمعهم . ولم تكن هذه الأزمة قد وضحت بعد حين كتب القصص أعمالهم . فالمشكلات العقلية والوجدانية للرجل المثقف تهمل تحت وطأة مشابهة الحياة . على أن الحكم بمشابهة الحياة نستقيه من ملاحظات المؤرخين وتسجيلاتهم ، وننسى حق الخلق الأدبى فى إعطائنا صورة أثرى . والحقيقة أننا نعتقد أن لكل شخصية صورة أو مثالا تقاس عليه . فإذا صور الكاتب فتاة ما تعيش فى الريف فأنا نتقبلها أو ننكرها فى ضوء هذا المثال المستقر فى الذهن . وأحياناً يكشف

أقول بالصدق والكذب عن أخطاء أخرى ليست أقل أهمية . إننا نقول هذه الشخصية كاذبة ونعني بذلك أنها ليست صنيعة بيئتها ، أى أننا نغفل الفرق بين الإنسان والبيئة ، وننظر إلى الكائن الحى المستقل على أنه « انطباع » للظروف التى نشأ فيها . قال رتشاردز إذا قرأنا عملاً أدبياً ثم قلنا ما أصدقه فمعنى ذلك أننا لم نحسن قراءته (٨) ، وأنا نضيق وقتنا ، فمشابهة الحياة لا تهم ، وتمثيل الشخصية لما نعرف ليس هو مشكلة الفنان . قال كليف بل لو اعتمدنا على مشابهة الحياة لبدا فنان عظيم مثل شيكسبير أقل شأنًا من جالزوردي (٩) . ولكن النقاد يعجبون بشخصيات كثيرة لا توافق موافقة واضحة مانعرف من شئون الناس (١٠) . فالموافقة إذن ليست سبب رضائنا ، « والشخصية » مصطلح نعبر به عن بعض التشكيلات اللغوية فى النص المقروء أو القصة . فإذا نظرنا إليها على أنها تنتمى إلى مجال من الحياة الحقيقية قلبنا الوضع ، واستحال علينا أن نفهم كثيراً من الأدب المحمل بأشكال غير معلومة . ولكن مشابهة الحياة

عميقة في نفوسنا بحيث ننسى أن الشخصية أو الحدث،
قوة لغوية ينبغي أن نلتمس الأدوات الصالحة لكشفها..
فشكل القصة إذن ليس هو الحدث ذا البدء والنهاية.
وليس هو مشابهة الحياة ، وإنما هو فيض استعاري،
معقد . فالخطة والشخصية وما إلى ذلك جزء من هذا
النشاط ، ولا وجود لشيء بمغزل عنه (١١) .

من الصحيح أن وصف الشخصية من حيث
صدقها أيسر : من المؤلف أن نقول - مثلاً - هذه
شخصية منطوية على نفسها ، وهذه منبسطة تتجه إلى خارج
عالمها . هذه شخصية ضيقة الأفق محصورة في شئون
أسرة واحدة ، وهذه شخصية خيالية تعيش على الأوهام
وتنكر الواقع المرير . كل هذا حسن ولكن النشاط
اللغوي الجمالي هو الذي يحدده . إننا نقبل فكرة
النشاط اللغوي في أمور الشعر ، ولا نجادل في أهميتها
كثيراً ، ولكن نقد القصة يجري على سنن مخالف إلى
حدا . والحقيقة أن سمعة النشاط اللغوي في كثير من
البيئات تختلط بأمور البلاغة والأسلوب والاهتمامات
العرضية . القصة عمل ذو خطة وحدث وشخصية

ومصير ، ومن الصعب أن يقرأها القارىء بطريقة
أنقى مالم توجد تقاليد نقدية كافية . إننا نقول مثلاً إن
الاستعارة تؤلف جوهر الشعر ، ونمضى إلى القصة
فيخيل إلينا أن الشخصية متميزة من مفهوم الاستعارة
والمفارقة ، والتوتر المرتبط بالأفكار المختلفة المتشابهة ،
والعالم بعد المنطقى الذى يميز الفن عامة .

ولكن قصة الصدق متشعبة ، وقد تستعمل الكلمة
فى التعبير عن معنى آخر إلى جانب المطابقة ومشابهة
الحياة . كان الأستاذ العقاد كثير اللهج بالجوهر ، كثير
السخط على « العرضى » الذى يوجد فى شعر شوقى
وغیره من شعراء الصنعة . وكان يحلل شعر البحترى
والمتنبى وابن الرومى من أجل توضيح هذه الفكرة ،
ويخلص آخر الأمر إلى أن الطبيعة فى شعر شوقى
ليست إلا أعراضاً مرذولة يولع بها طلاب النزهة فى
يوم العيد . ويستمر هذا الرائد العظيم فى احتفاله
بالجوهرى والعرضى حتى ينتهى إلى أن الشعر نوع من
التفلسف . والفرق بينهما أن الشعر - كما يقول
سيدنى - يقوم على صناعة التشبيه وأعطاء الأمثلة

المحسوسة أكثر مما يقوم على التفكير المجرد أو القياس . وعلى هذا تكون وظيفة الشاعر - عند سيدنى والعقاد - هى إعطاء ضرب من الصدق قريب من صدق الفلاسفة . ومن السذاجة أن يقلل المرء من تأثير العقاد فى تصحيح الأذواق ، ومحاولته المخلصة فى أدبه ونقده أن يؤكد سمو الأدب . الأدب أجل من أن يكون تابعاً لغيره أو زينة مشرفة أو حاشية من الحواشى على صناعة أو علم أو فن آخر . ولكن من الحق أيضاً أن كلمة الجوهرى هذه غامضة . يقول بعض الناس إن فى الطبيعة جواهر أو كليات لا تبصر بالعين . والفنان هو الذى يراها . ولم يعد هذا التفكير مقبولا . وقد نقول إن الجوهرى وصف لإحساسنا بمغزى الأشياء وأهميتها . وأياً كان المقصد فإن التعلق بالجوهرى أنسانا حقيقة هامة ، وهى أن ما كان جوهرياً بالقياس إلى شاعر مثل ابن المعتز أصبح عرضياً سطحياً بالقياس إلى العقاد ومن ورائه جمهور القراء المتذوقين . وهكذا نفسه ما أهم الناس وشغلهم وأرق ليلهم . ولذلك كان لفظ الجوهرى خطيراً إذا استحال إلى أداة سهلة للفتك بمجهودات الآخرين . ومن

الصعب إذن أن يكون الجوهرى المقابل للعرضى
مصطلحا يضيء لنا السبيل ، فى الأدب جوهريات
متناقضة متضاربة لا آخر لها .

ومهما يكن فقد ساعدت فكرة الجواهر والأعراض
هذه على إرساء نظرة خاصة إلى الصفات التى تجعل من
الشعر شعراً ، فقد أصبحت وفقاً لهذا المنطق أشبه
بقطعة من السكر تؤخذ مع الدواء . مثل هذه العناية
بالصدق لا تعطى للشعر دوراً فريداً . والمتأمل فى حركة
الإحياء الأولى يلاحظ من هذا الوجه ظاهرتين اثنتين:
فالرواد يتحدثون عن الصدق والجوهرى ، وكشف
طبيعة الإنسان ، ويعتبون على ما فى الشعر العربى من
أعراض وسطحية . ولكنهم فى الوقت نفسه لم يميزوا
تمييزاً تاماً دقيقاً بين الشعر والبلاغة أو بين الشعر
والفلسف . ذلك أن الصدق الذى يوضحه الشعر
يمكن أن يكشف بوساطة أساليب أخرى عقلية ، وإن
تكن أقل إمتاعاً . لقد اكتفوا هنا باعتبار الشعر نصيراً
للفلسفة أو محبذاً للسيكولوجيا . الشعر توضيح وتعزيز
للصدق . وربما يلاحظ المرء أن العقاد المفكر الناثر

كان يؤلف الشعر ، في بعض الأحيان ، متأثراً
بمفهوم البلاغة ، أو الاقناع الممتع . فالثورة العقلية
الخاصة بالصدق لم تكن مصحوبة بثورة في فهم لغة
الشعر وكيانه الشكلى الدقيق . عناهم من الشعر ما فيه
من رسالة ، ولذلك احتفوا بأبى العلاء ، وتحدثوا عن
المتنبى ، وذكروا كل من يفصح شعره عن فلسفة .
قال الأستاذ العقاد كان المتنبى شاعراً من شعراء العرب
العظام . وحد الشاعر العظيم عندى هو أن تتجلى في
شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلانياتها
وأسرارها ، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه
فلسفة للحياة ومذهب في حقائقها وفروضها ، أيا كان
هذا المذهب ، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه (١٢) .
وانفصل شكل الشعر عن مضمونه في هذا البحث ،
وبعبارة أخرى ظل الشعر توضيحاً للعام بمثل جزئى
خاص ، وأصبح فهم الشعر والأدب كفهم الفروض
والأفكار التى يزكها فرع من فروع الفلسفة .

ولكن قوماً آخرين يقصدون بلفظ الصدق مفهوماً
أغمض . يقولون إن للشاعر بصيرة تذهب إلى وراء

ما يمكن إثباته على أيدي التفكير المنطقي ، أو الاجتماعيين أو علماء النفس . وهذه البصيرة يسمونها الحدس . يقولون إن المنطقي لا يستطيع أن يصل إلى الصدق أما الشاعر فيقدر على ذلك ، المنطقي أو العالم لا يتصل بالواقع صلة مباشرة أما الشاعر فذو قدرة على العيان المباشر . وقد تبدو هذه النظرية أكثر وجاهة ، فقد رفعت الشعر إلى رتبة أسمى ، ومع ذلك فقد كانت ذات تأثير ضار على تحليل الشعر . لقد آمن الحدسيون ، وعلى رأسهم برجسون ، بصلة الفنان المباشرة عن طريق الحدس ، وميزوا بين الحدس المباشر واللغة ، بل انتقدت اللغة انتقاداً مرأ ، وقال برجسون إنها ليست مشكلة على قالب الواقع . لكن الفنان يستطيع أن يمزق حجب اللغة التي تفصلنا عن الأشياء (١٣) . وعلى هذا النحو يعود الفنان أو الشاعر إنساناً باحثاً عن الصدق من وراء اللغة وعلى الرغم من صعوباتها الكثيفة . وبدلاً من أن يقول القارئ ما أصدق حكم الشاعر عليه أن يقول ما أصدق حدسه . ومن الواضح أن هذه النظرية قد قامت على افتراض غريب هو إمكان المعرفة المستقلة عن اللغة (١٤) . وبدلاً من أن

ننظر إلى اللغة أو العمل الأدبي على أنه تأويل ضروري لا يمكن تجاوزه نظر إليه على أنه يشبه الحقيقة ويصدقها ؛ التعبير . وأصبحت مشروعية العمل الفني في إشارته إلى شيء خارجي لا يتردد إربان في اعتباره خرافة . وانتهت النظرية إلى الاعتراف بالمطابقة ، وإن تكن قد ألحت في التمييز بين ملكة الشاعر وملكات العالم أو المنطقي . وبدلاً من أن يكون العمل الفني تفسيراً لا يمكن أن نعبره إلى ما يسمونه الحقيقة المباشرة أصبح العمل هو هذه الحقيقة نفسها . وهكذا صارع الأساطيقيون وفلاسفة اللغة هذه النظرية وقالوا لنا إن العمل الأدبي ، أيا كانت خطة صاحبه ، حقيقة « رمزية » . ومعنى ذلك أن الباحثين عن الصدق والحدس أهملوا مادة القصيدة الموضوعية ، فالقوة الحدسية في قول الحدسيين متميزة من اللغة . هب أننا نسلم بالحدس فهل في وسعنا - حقاً - أن نميز - في داخل اللغة - بين التعبير الحدسي والفهم المنطقي ؟ الحدس نظرية تعني بالملكة الذهنية وحدها ، ولا تقدم إلينا يداً في تحليل القصيدة . بل إن حركة النقد التحليلي

قامت ، من الناحية الفلسفية ، على تغيير مفهوم اللغة .
أليست تتلخص كلها في أن المعرفة كامنة في « المقال »
أو العمل الأدبي نفسه . من أجل ذلك أصبحت الدلالة
الحرفية خرافة ، وقد كانت في نظر اللغويين المتقدمين
حقيقة صلبة : ذلك أننا نقرأ - دائماً - تفسيراً ورمزاً ،
فإذا شرحنا القصيدة فإننا نقرنها بتفسيرات ورموز
أخرى . حقاً إننا نميز بين الدلالات من أجل توضيح
الدراسة ، ولكن الدلالات الرمزية وغير الرمزية
متداخلة لا تنفصل انفصالا كاملاً (١٥) .

ومن الممكن أن نخلص من هذا كله إلى أن
الحدس كغيره من نظريات الصدق أهمل دور اللغة
ومظاهرها في الشعر ، وبعبارة أخرى إن نظريات
الصدق صاحبها تفرقة سيكلوجية بين الشعر والعلم ،
وتركت المجال مفتوحاً أمام حركة التحليل لكي تتم
تمييز الشعر من العلم على أساس المساق اللغوي (١٦) .
ومن خلال توضيح هذا المساق هزمت فكرة الصدق
واستحالت كل خصائص السياق الشعري إلى مظاهر
تهدم ما تنطوي عليه هذه الفكرة من بساطة واستهداف .

فإذا كان نسيج القصيدة ذا خيوط عديدة فكيف نطلق لفظ الصدق الذي يفترض - دائماً - إثارة وجهة نظر واحدة . الصدق لا يستقيم مع نسيج ينبنى على قابلية إدخال وجهات متعددة ومتضاربة . الصدق يحتاج إلى توضيح يراها الفنان ضارة بفنه : القصيدة الناضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق : فالنضوج هو رؤية أبعاد كثيرة متصلة لا يمكن اختصارها . القصيدة ليست ذات معنى استاتيكي ثابت محدد على نحو ما نجد في العبارة التجريدية والمدلولات العلمية . إن خواص السياق الشعري لا يمكن بحثها في ضوء المعنى المتبادر للصدق . إننا حين نهتف لقد صدق الشاعر نكون - غالباً - قد تجاوزنا عن جوانب غير قليلة من نشاطه اللغوي . فالصدق يفترض وجود معنى ينال في لحظة ويستنفد في مقام خاص . الصدق يبحث عن التوافق . ولا شيء بعينه أثير لدى القصيدة بحيث يسود - تماماً - كل ما عداه . وليس هناك فرق حاد بين الزوايا المتناقضة . الشاعر يثبت وينقئ ، يسأل ويقرر في وقت واحد . الشعر تعبير مركب كثيف . ولاخير

فى ترجمة هذا التعبير إلى مصطلحات غائمة ، وهذه
المصطلحات كثيرة منها الصدق ، والاتجاه العالمى ، والعالم
الفردية الخاصة . وهى - كما قلنا - تعبر عن ذوق
الناقد ، فقد يؤثر البدء بالمحسوس والمألوف ، وينكر
التصور الغامض ، والتفكير المثالى ، وحينئذ يرى فى
هذا مقياس الصدق ، وينكر فاعلية أنظمة أخرى من
التفكير لا تقع فى مجال التجربة اليومية . وكلما
قصدنا إلى المعرفة المتميزة من التذوق قل استعمالنا
لمفهوم الصدق وترديدنا لسائر العبارات التى تدور
فى فلكه : من هذه العبارات الخاص والعام ، الجوهرى
والعرضى ، الكلى والجزئى ، قال كولردج إن الشاعر
يؤلف تأليفاً خيالياً بين الخاص والعام . وتقدم رتشاردز
لشرح هذه العبارة فقال إن الخيال فى الشعر عبارة
عن تفاعل ونشاط بين المعانى . أى أن رتشاردز تجنب
الخاص والعام ، والعالمى والمتفرد وما إلى ذلك ،
ورأى أن هذه المصطلحات تعبر فحسب عن وجهة
نظر خاصة ، وربما لا تكشف شئون العمل الأدبى
بدرجة كافية . وما هو خاص عند الواقعيين ربما يكون
« عاماً » عند الرومانسيين .

من المعلوم أن كثيراً من الأعمال الأدبية يقوم على معتقدات خاصة ، فكيف نستقبلها إذا لم يكن ما فيها من صدق يعيننا على هذا الوجه ؟ إن فضيلة الناقد هي التسامح ، والإغضاء عن الآراء التي لا يوافق عليها ، ومن الممكن أن يشارك بخياله في اعتقادات كثيرة . وبعبارة أخرى إن آراء الآخرين تبدو لهم وجيهة بمثل ما تبدو آراؤنا لنا ، والمعرفة البشرية معقدة الجوانب . في وسع الناقد إذن أن يتذوق الآراء السياسية والاجتماعية والاتجاهات السيكلوجية التي لا يعترف بها في النظر العقلي البحت . من أجل هذا يقول النقاد إن غير المؤمن يستطيع أن يستمتع بقراءة الكتاب المقدس . فإذا منح القارئ اعتقادات العمل الفني قدراً أولياً من التعاطف استطاع أن يفهم مستويات هامة من معناه . وبعبارة أخرى إن إخراج المدلولات الكامنة في العمل الأدبي لا يتيسر في ظل نوع من اللامبالاة ، بل ينبغي أن يتوفر قدر ضروري من الاهتمام والتقدير الذي يساعد على الفهم . فليس يكفي إذن أن يرجىء القارئ عدم تصديقه لما يقول الشاعر ، فهذا الإرجاء أو الإغضاء لا يمكن - في

ذاته - من الإدراك الاستطيق ، هذا الإدراك المتميز من المعرفة العلمية والمنطقية ، فضرب من السباحة إزاء العمل الفني ينبغي أن يكون هو الضوء الذي يسير فيه الناقد . والعمل لا يعطيك ذخائره إذا ضننت عليه بالعطف . لنقرأ مثلاً قول أبي العلاء :

قضى الله أن الآدمي معذب
إلى أن يقول العالمون به قضى
فهنيء ولالة الميت يوم رحيله
أصابوا تراثاً ، واستراح الذي مضى

من الممكن أن يقول القارئ هذه نظرة سوداء إلى الحياة ، وأن ينتقدها على أساس ما يسميه الصدق والكذب . ومن الممكن أن يتقبل القارئ هذين البيتين . وأن يستجيب لهما ويتذوقهما بنفس صافية وإن يكن لا يوافق أبا العلاء على هذا النحو من التشاؤم . وقد يبلغ التعاطف المؤقت مبلغاً واضحاً فينسى ما تعلم عن التزام ما لا يلزم ، ولا يطمئن إلى ما قرأه في الكتب عن اللعب بالألفاظ ، وحينئذ يقف وقفة طويلة عند الرابطة المتوترة بين القضاء والموت والعلم . وإذا فكر

فى هذه الرابطة استطاع أن يرى فى التهنئة أكثر من وجه ، فالميت لم يسترح من عذاب العيش وفساد النظام الاجتماعى فى عصر ألى العلاء ، وإنما استراح - أيضاً - من التفكير فى مشكلة الموت المعقدة .

ينبغى إذن ألا نهون من الاهتمام أو التعاطف الواجب مع العمل الفنى . قد يكون هذا الاهتمام يسيراً إذا كان المتلقى راضياً عن معتقدات العمل ومذاهبه ، وقد يكون عسيراً إذا قام على ثقافة روحية تختلف عن الثقافة التى يقبلها . قد يقال هنا إن واجبه أن يلغى موقفه ، وأن ينسى رضائه ومخالفته معاً . ولكن دراسات العالم الروحى تختلف عن العلم الطبيعى . ولا يمكن أن يصبح العمل الفنى ذا أهمية أو قدرة تعبيرية إلا إذا تجاوز الناقد هذا الموقف السلبي إلى التسليم له بقدر من الكمال . يقول عزرا بوند خير ناقد هو الذى يحسن النص الذى يواجهه (١٧) . العمل الأدبى كالرمح يحتاج إلى من يثقفه ويزيده صقلاً وإشراقاً وحدة . الناقد يستخرج كل ما يحتمله العمل من نور وعمق ، ولا يثنيه عن ذلك أن الشاعر كان كثير السقطات أو أن العمل الفنى يقوم على طريقة فى الفهم

عتيقه لم يعد لها وجود الآن ، أو أن الشاعر لم تكن له مشاركة أخرى في فرع من فروع الثقافة ، أو أن العصر الذى ينتمى إليه ليس ذا سمعة فنية مزدهرة . لابد إذن من كسر كثير من الحواجز التى تعوق دون المشاركة ، فلا يكتفى من أجل فهم موقف إنسانى أن تقف منه على بعد ، أو تنظر من أعلى ، فضلا على أن سوء الظن بقدره الشاعر لا يمكن من استيعاب شعره .

لذلك كله يرى كثير من الباحثين أن مجرد التخلي عن مناقشة ما فى العمل الفنى من آراء لا تكفى لمواجهته (١٨) . من أجل أن نفهم العمل يجب أن ترجئ مؤقتا الاعتقاد والتسليم بالأساليب والافتراضات المجانفة لفحوى العمل وصياغته . ولا خير فى أن ننظر إلى الأعمال الفنية كلها فى ضوء موقف أو مواقف فكرية أو أستاذية واحدة . والأعمال الفنية من التميز والتعدد بحيث لا تقبل الخضوع المستمر لنظرية واحدة أو طائفة من المبادئ المعينة من قبل . ولكن كثيرا ما أدى احتفالنا بأسلوب من الأساليب إلى إهمال غيره . واحترام أذواق الآخرين عنصر أساسى فى فهم نتاجهم . وكل

فهم "جمالى للصور الفكرية والأدبية التى لم تعد
قروضنا يحتاج إلى إخلاص لإدراك الكاتب وانفعالاته،
أورغبة حقيقية فى أن ينوسع تجاربنا ، وأن نحصل على
متعة إيجابية . إننا لا نستطيع أن نفهم السجع والبديع
والتشبيهات المتوالية وشعر ابن المعتز دون أن نعيش
هذه الأنماط وأن « نجربها » ، وأن نتخلى تماماً عن
الكراهة والترفع . والمثل الصوفى يقول من ذاق
عرف . ليس يكفى أن تعطل اعتقادك فى سخف الجهد
الذى يبذله الشاعر فى موضوع لا يرضيك ، بل ينبغى
أن نقرأه بكل طاقات نفوسنا المدركة . والذين
يتصورون أنهم يستطيعون أن يفهموا الشعر الذى
لا يصور آراءهم ولا يقوم على المناهج المفضلة لديهم
فى التمثل الاستطيقى دون جهد عقلى إيجابى مشبع
بالغبطة - هؤلاء مخطئون فى حق الروح الأخلاقية
نفسها .

وقد يبدو - أول وهلة - أن هذا الموقف
لا يتسق مع مبادئ البحث ، ولكن هذا غير
صحيح . فهناك نوع من الاعتقاد الاستطيقى يلزم

لحدوث الاستجابة . ونعنى بهذا ضربا من الإحساس
بالأسلوب والتقاليد الفنية المنتشرة فى فترة معينة ،
ولا نستطيع أن نفهم العمل دون تكوين « عادات »
فى إدراك هذه التقاليد . كل أولئك لا يعنى - طبعا -
أننا مستعدون لإسباغ المناقب على أى عمل ، فما يزال
أمامنا الطريق مفتوحا للسؤال عن نضوج الكاتب
فى داخل الإطار الفكرى والاستطيقى الذى يتحرك
فيه . فى وسعنا أن نسأل مثلا هل وضح الكاتب
آراءه بتبسيط النفس البشرية ؟ هل استطاع أن يظفر
بقدر من المرونة فى داخل نظام معين ؟ هل جعل
أفكاره فى الفلسفة والدين مثلا هامة من وجهة الشعر ؟
أما أن يبدأ الكاتب بحث عمل معين من وجهة نظر
مخالفة تماما ، إن من الناحية الفكرية أو من الناحية
الشكلية ، فمعنى ذلك أنه يصر على فكرة الحدود
النهائية ، ويتصور أن فكرة المقاييس تفقد أهميتها
إذا لم تكن أبدية ثابتة . إننا نتحرك فى مبادئ ،
ولكن فى وسعنا أن نجعل المبادئ أدوات للتجربة
لا إملاءات تعبر عما ينبغى أن يكون . المبادئ أشياء
تقبل ، ولكنها تتطلب على الدوام المراجعة والتوسع (١٩).

والنص الأدبي - كما قلنا - يختبر مدى صلاحيتها .
وفي كل مبدأ مجال هائل للتنوع (٢٠) .

المراجع

- ١ - محمد النويهي : شخصية بشار ص ١٦١ .
- ٢ - نفس المرجع ص ١٦٦
- ٣ - علي الراعي . المجلة نوفمبر ١٩٦٠
ص ٦٥٥ .
- ٤ - شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث
ص ١٢٢ .
- ٥ - محمد النويهي : نفسية أبي نواس ص ٤
- ٦ - نفس المرجع ص ٤٩ .
- ٧ - محمد النويهي : عنصر الصدق في الأدب
ص ٤٥ .
- ٨ - I. A. Richards : Principles of Literary Criticism p. 266-267.
- ٩ - Clive Bell : Art pp. 65-67.

T. S. Eliot: Selected Essays p. 188 . — ١٠

C. H. Ricleword : A Note on Fiction pp — ١١
31 - 32, 33 - 35 in Towards Standards of
Criticism ed by F. R. Leavis.

١٢ — عباس محمود العقاد : مطالعات في الكتب
والحياة ص ١٣٩

T. Hulme : Speculations p. 146 . — ١٣

W. Urban : Language and Reality p. 346. — ١٤

W. Urban : Language and Reality p. 446. — ١٥

Murray Kroeiger : The New Apologists for — ١٦
Poetry p. 178-181.

Ezra Pound : Polite Essays p. 138-139. — ١٧

H. D. Aiken : Aesthetic Relevance of — ١٨
Belief p. 310 Journal of Aesthetics and Art
Criticism June 1951.

Bernard C. Heyl : New Bearings in Esthe- — ١٩
tics and Art Criticism p. 138.

Monroe G. Beardsley : Aesthetics p. 535. — ٢٠

الفصل السابع

« جدل في الاستطيقا حول الصدق »

رأيت بعد كتابة الملاحظات السابقة أن أمضى
فى بعض المناقشات النظرية الخاصة باستعمال مصطلح
الصدق فى الاستطيقا . فالموقف الإنكارى الواضح
من هذا المصطلح قد يحتاج إلى تعقب بعض الباحثين
المعنيين بإقامة فلسفة الصدق . ولكن هذا التعقب
خليق بأن يفرد برأسه لأنه أدخل فى الاستطيقا .
وحسبنا أن نتخير موقفين اثنين لمؤلفين معروفين
هما جرّين وهوسبرز . والمناقشات التى دارت حول
كتابتهما فى الصدق ملائمة للغرض الذى أرمى إليه
ومفيدة لمن يريد الاستقصاء فى هذا الموضوع .
يقول جرّين خلافا لرتشاردز فى مؤلفاته الأولى -
إن الفن له وظيفة المعرفة مثل العلم والفلسفة (١) . والفنان
يفسر تجربة الإنسان تفسيرا صادقا . الفن يكمل
العلم (٢) ، ويمضى جرّين فيقول : إن العمل الفنى قد
يكون صادقا أو كاذبا مثل القضية العلمية (٣) .
وجرّين يحلل معنى الصدق الفنى - هنا - تحليلا

أوسع من تحليل معظم المتحدثين في هذا الموضوع .
يفرق بين صدق الفنان وطريقته وصدق العلم .
العلم يستخدم - دائما - أحكاما من أجل وصف
الاطراد الموجود في العالم المادى ، ولكن الفن ليس
في أصله حكما أو تصورا . الفن لا يقول مثلا إن
العالم خير . ولو أن هذا قد يعبر عنه بواسطة
موضوع فردى مجسم . هذه الكليات السيكلوجية
- إذن - تقدم بواسطة صور أو تجسيمات (٤)
لا بواسطة أحكام أو قضايا . والفن أيضا متميز من
العلم من ناحية أخرى ، فهو يفسر الحقيقة من حيث
صلتها بالإنسان كعامل معيارى ذى هدف (٥) . والفن
من هذه الناحية تقيسمى ، الفن يعنى بمغزى الفكرة
وصلتها بأهداف الناس ومثلهم . الفن يؤدى نوعا
من التمثل المعيارى والحقيقى للموضوع الذى يعالجه .
أما العلم فإنه يعالج القيم الإنسانية من حيث هى
حقائق موضوعية فحسب .

والآن لنسأل جرين بعد هذا الإيضاح ماذا
يمكن أن يعنى قولنا الفن يعبر عن الصدق . هنا

يجد جرین يقول مع المعارضين على استعمال لفظ
 الصدق إن القضية بمعناها الدقيق هي ما يحتمل
 الصدق والكذب . فالقضية صادقة إذا وصفت بدقة
 المضمون الذي تعنيه (٦) . والصدق - إذن - هو مسألة
 تطابق . وهنا يقول إن الفن يتضمن قضايا من هذا
 النوع ، وإن كان لا يصرح بها كثيراً . (وهذا
 ما قاله رتشاردز كبير المعارضين على استعمال لفظ
 الصدق) ولكن جرین يعلم أن هذا النوع من الصدق
 غير كاف لتقييم الفن . وهو في الوقت نفسه حريص
 على لفظ الصدق : ولذلك يفهم القضايا فهماً أوسع
 بكثير من الفهم المتفق عليه (٧) ، ويصر على أن
 القضايا التي يعبر عنها الفن ليست مجرد محاولات
 تقريبية غامضة يمكن أن تؤدي بطريقة أفضل بواسطة
 تصورات لغوية صريحة (٨) .

وواضح أن هذا كله لا يؤدي إلى تبرير لفظ
 الصدق تبريراً كافياً ، وأن جرین تعرض للنار
 من جراء استعمال لفظ القضية بهذه الطريقة التوسعية .
 فلا خير في أن نتعامل مع كلمات ملتبسة . العمل

الفنى لا يمكن - كما يقول هايل - أن يسمى قضية (٩) .
القضية تتضمن رموزاً ذات معان ثابتة بواسطة عرف
الاستعمال . والمعجم يضم هذه الاستعمالات المتعارفة ،
والكاتب الذى يقدم مصطلحاً أو رمزاً جديداً
لغرض ما يفتح بذلك عرفاً أو تقليداً لغوياً جديداً .
ولا يوجد مثل هذا التقليد فى حالة الرسم أو الموسيقى .
فاذا استعمل كاتب لفظ القضايا كان فى وسعنا أن
نسأله ما هى . نحن لانستطيع أن نعرف ماهية
القضايا فى الموسيقى والرسم . ذلك أن فى القضية
شيئاً يثبت ، ولكن ما الذى نثبت فى مثل هذه
الفنون (١٠) . هل يصح أن نقول بأمان إننا بصدد إثبات
أو إسناد أو حكم ؟

على أن جرين يستمر فى الكلام عن مقياس
التطابق فى صدق الفن فيقول إن القضية يمكن أن
نختبر صلاحيتها بالرجوع إلى المعطيات المناسبة لها .
فلكل قضية عالم مقال معين (١١) . ولا نستطيع أن
نختبر صدق القضية الموجودة فى الفن إذا التجأنا
إلى حقائق الفهم المشترك . لكل فنان إطار خاص

من الإشارات ، وله طريقة في النظر إلى العالم .
فاذا نحن فهمنا رؤيته الخاصة - كما يسميها جرين -
فيجب أن نتخذ نفس الإطار ثم نسأل عما إذا كان
العالم يحتوى بعد تفسيره على هذا النحو على مثل هذه
الحقائق التي أشار إليها (١٢) . فالتراجيديا لها إطار من
الإشارات مختلف عن إطار الكوميديا . وما نجده
حين ننظر إلى العالم بعين الكوميدي يختلف عما نجده
حين ننظر إليها بعين المهتم بفكرة التراجيديا (١٣)
ولكن هذا كله قد ينتهى بنا إلى أن نقول إن العمل
غير ناضج أو ضحل ، أو إن الفنان لم يستطع أن
يوفى جوانب الموضوع حقوقها (١٤) ، أو إن القصيدة
غير كافية أو ليست ذات مغزى كبير . وأعتقد أن
أن هذه الأوصاف أكثر وضوحا من لفظ الصدق .

ولنأخذ الآن استعمالا ثانيا للفظ الصدق على يد
هوسبرز . يعترض هوسبرز على استعمال لفظ الصدق
ولفظ القضية في كتابات جرين ، ويحتج لذلك
بحجج منطقية ولغوية . ولكنه مع ذلك يعتقد أن من
الضرورى التزام لفظ الصدق بمعنى من معانيه .

يقول مع جرين (وأرسطو من قبل) إن الفنان
بصور الكلى أو نمطا متكررا من الخلق أو الشخصية
الإنسانية (١٥). ويقول مع جرين كذلك إننا نستطيع
أن نختبر رؤية الفنان أو نفاذه بواسطة ملاحظة
أحوال الناس وأفعالهم (١٦). ولكن هوسبرز يرفض
استعمال لفظ القضايا على خلاف جرين. القضية
عبارة عن الصدق المتعلق بموضوعها. ثم يقول إن
القصة لا تثبت حقائق أو أشياء صادقة عن طبيعة
الإنسان، ولكنه لا ينفى صلة ما بين العمل الفني
وخارجه ولذلك يحتال على التعبير، وبدلا من
أن يستعمل الصدق عن شيء يقول الصدق نحو
شيء (١٧). وهنا نجد أن الفرق بين عن ونحو هو
معقد المسألة عند هوسبرز. أراد هوسبرز أن يخفف
من غلو جرين. فإذا قلت صدقت التعبير عن هذا
الشيء كان هذا مختلفا في المعنى عن قولك صدقت
نحوه. هذا التفكير الجديد يعنى التزاما من نوع
آخر. الصدق الجديد ليس قضية أو وصفا. وإنما
هو معالجة شخصية في داخل العمل الفني بواسطة
أحداث مجسمة وملامح من السلوك. مثل هذه

الشخصية يمكن أن يوجد ما يشبهها بطريقة ما في خارج العمل ، أى أننا نعلم أن هذه المشاعر إنسانية وعميقة ، وأنها ذات صدق وولاء نحو ضرب من المشاعر وجدناه أولم نجده .

وقد انتقد هوسبرز انتقادات غير قليلة من بينها أن هذا المصطلح الذى أراد به توضيح القيمة الاستطيقية لم يؤد فى الحقيقة الغرض المرجو منه . الصدق أو الولاء المتحدث عنه قد يؤدى إلى تفسير مشوه وحيد الجانب للعمل الفنى (١٨) . هذا الضرب من الولاء قد يوجد فى بعض اللوحات والأعمال وقد يغيب (١٩) . وبعبارة أخرى قد يكون الصدق غير مناسب لتذوق كثير من الأعمال وتقييمها . وإذا افترضنا أن هذا النوع من الصدق موجود فغالبا ما يكون أقل أهمية من قيم الشكل والتعبير (٢٠) . هذا الصدق «الملطف» ليس هو المقياس الأساسى للقيمة الاستطيقية فى معظم الأحيان ، ولا هو أيضا المقياس الوحيد . فالصدق نحو شيء يقف موقف المعارضة من الشكل والتعبير . وهذه العناصر

الأخيرة هي العناصر الداخلية في تكوين العمل
الفنى نفسه .

الصدق نحو شيء يصرفنا إلى حد ما عن العمل
الذى نواجهه . لننظر مرة أخرى في هذه العبارة
صادق نحو شيء يقع في خارج العمل الفنى . خارج
هذه كلمة تدل على المكان . وما هو خارجى إذن
يقع وراء إطار العمل نفسه . فما يصدق نحوه العمل
هو - بالتأكيد - شيء خارجى . والناس وشخصياتهم
وسلوكلهم وصفات التجارب التى نحسها كل -
أولئك يقع فى خارج العمل . يجب إذن أن نذهب
وراء العمل إذا سلمنا برأى هوسبرز وقلنا - معه -
إننا نستطيع أن نحقق ونثبت رؤية الفنان من خلال
ملاحظاتنا الأخرى للناس . وإذا كان التحقق
يتطلب ملاحظة أخرى فنحن لا نستطيع أن نعرف
الصدق نحو شيء من خلال التجربة الأستيطيقية
ذاتها . ثم نقول بعد ذلك هل الصدق نحو شيء
مقولة أستيطيقية ؟ إننا نعامل العمل الفنى كوثيقة
سيكلوجية ، وتحليل الشخصية فيها يؤخذ على أنه

فرض قابل للامتحان بواسطة الملاحظة . وهذا ما يعمله السيكلوجيون المحترفون في كثير من الأحيان . وهذا أيضا ما قد يقوم به بعضنا بطريقة أقل تنظيماً حينما نحس أن العمل الفني يهزنا فنسأل هل الناس يشبهون من نجدهم فيه حقاً ؟ ومن الواضح أن هذا السؤال يعتبر تمزيقاً للاهتمام الاستاطيقى .

ولكن لنفرض أننا نقوم بالملاحظات الخارجية متذكرين إطار الإشارات الذي تحدث عنه جرين . ولنفرض أننا وجدنا نمط الشخصية الإنسانية الذي يصور في العمل . هنا نستنتج أن العمل ذو صدق نحو هذا النمط . وهذا يبدو آخر الأمر جهداً شكلياً مصطنعاً (٢١) : إننا بطريقة أخرى أقل تكلفاً نعيش ونتعلم ثم نرى بعد ذلك الصدق الذي يعبر عنه العمل الفني . ألسنا نتحدث عن النمو إلى درجة إدراك مستوى العمل . إن القصص والأعمال المسرحية تستوقفنا أو تسئمنا أحيانا حين نكون أقل نصجاً من أن نفهمها . فاذا عرفنا المزيد عن كيفية اضطراب العالم وذبذباته استطعنا أن نسلم بنفاذ هذه الأعمال

وقدرتها على الإفصاح . وعلى ذلك فنحن لسنا
بصدد توثيق - بالمعنى الدقيق - أصلا ، وإنما نحن
أقرب إلى معرفة وتعاطف تلقائي . وهذا ما قد
نعنيه حين نقول إن هذه الشخصية في القصة ذات
رنين صادق . ولا شك في أن هذه العبارة قد تعني
أشياء متعددة من بينها الإخلاص ، وربما لا تعني
شيئا على الإطلاق خلا التعبير المجرد عن الاستحسان .
وفي بعض الحالات قد تعني تصديقا سيكولوجيا
ذا طابع مباشر وادّعي . وعلى هذا فالعمل قد يكون
صادقا نحو شيء خارجي ، ولكن التأمل لا يحتاج
إلى أن يذهب إلى خارجه ليعرف الصدق . الخارج
يتعلق بمعنى المطابقة ، ومن أجل ذلك بالصدق ،
ولكنه لا يتعلق باتجاه الإدراك الاستطبيقي نفسه .

لقد كان النقد الموجه إلى هوسبرز هو أن
«الصدق نحو» أقل أهمية من القيم الباطنية الخاصة
بالشكل والتعبير ، والفقرات الأخيرة القليلة تجعل
هذا «الصدق نحو شيء» داخليا مثله في ذلك كمثل
أنواع التعبير الأخرى . ولكن ناقد هوسبرز ،

على أية حال ، يَمْضى إلى الأمام بالرجوع - خاصة -
إلى الموسيقى . هوسبرز يقول إننا نعرف أن العاطفة
التي يعبر عنها الفنان قد تصدق التعبير نحو شعور
ما وجدناه أو يمكن أن نجده . وناقد هوسبرز - هنا -
قد يسلم بوجود تشابه بين العاطفتين . ولكنه يقول
إن هذا التشابه لاعلاقة له بالتذوق والتحليل (٢٢) ،
فنحن نهتم في التحليل بالصفة الداخلية للعاطفة التي
يؤديها الفنان لا بمشابهتها لتجارب أخرى ، تلك المشابهة
ليست موضع القيمة . لقد كنا نسأل منذ لحظات
عما إذا كان « الصديق نحو » يمكن أن يكون جانباً
من التمثل أو الخبرة الأسطاطيقية ، ونحن الآن نسأل
عما إذا كان « الصديق نحو » هذه التجربة التلقائية يشكل
جزءاً جوهرياً من القيمة الأسطاطيقية .

من الواضح أنه لا يكفي أن تكون العاطفة التي
يعبر عنها الفنان مشابهة للتجربة التي مارسناها .
قد تكون هذه العاطفة نحيلة أو مسرفة . وبقدر
إحساسنا بهذا التحول أو الإسراف من قبل في
تجربة خارجية يكون العمل صادقاً . ولكن هذا

لا ينقد الفن كما هو معلوم . ويظل الفن رديئاً على الرغم من الصديق . وبعبارة أخرى لا يمكن أن يكون الصديق نحو شرحاً كافياً لتحقيق القيمة الأسطيقية .

ولكن الأستاذ هوسبرز - لاشك - يسلم بهذا الاعتراض . وربما يعنى بالصديق نحو شيئاً من وادى العمق . وهنا ما نزال نكر على هوسبرز بالسؤال . هل يمكن أن نجنى شيئاً من وراء التشابه بين الفن والحالات العاطفية السابقة . كذلك من الممكن أن يشير الناقد إلى صفة التفرد وعدم المشاركة التي نجدها في بعض الأحوال مثل موزارت . ونحن نمتدح موزارت لأننا نجد في موسيقاه شيئاً لا نستطيع أن نقرنه بغيره من العواطف الواقعة في حياتنا الخارجية . وحيث أن يكون التفرد لا عموم التجربة وجماعيتها شديد الصلة بقيمتها (٢٣) .

لفظ الصديق كثر استعماله في النقد والأسطيقا منذ أفلاطون (الذي ظن أن الفلسفة هي باب الحقيقة) . ولكن إذا تأملنا ما يعنيه الباحثون به وجدنا اللفظ

غامضاً ملتبساً عسير التحديد من جهة قابلاً للتأويل
من جهة أخرى . وإذا لم نتغلب على الالتباس في
لغة النقد فقد فقدنا نعمة الوضوح ، وأصبحت
مناقشاتنا عقيمة لأننا حينئذ لا نتحدث عن شيء
واحد . وعلاج هذه الحال هو أن نذود لفظ الصدق
عنا ، وأن نستعمل كلمات أو اصطلاحات أقل
لبساً . من الممكن التحدث عن الوحدة الخيالية
أو المعنى الرمزي ، أو القوة الانفعالية ، أو التماسك
الداخلي للعمل . وكل هذه المعاني قد تكون جزءاً
مما يعنيه المتحدثون عن الصدق . ولكن ليس من
اليسير أن نعرف بدقة كبيرة مع ذلك ماذا يعنى هذا
اللفظ في حديث المتشبهين به .

- 1 — T. Greene : The Arts & The Art of Criticism
p. 229.
- 2 — Ibid p. 348.
- 3 — Ibid p. 425.
- 4 — Ibid p. 445-446.
- 5 — Ibid p. 230.
- 6 — Ibid p. 425.
- 7 — Ibid p. 427.
- 8 — Ibid p. 438.
- 9 — Bernard. C. Heyl : New Bearings in Esthetics &
Art Criticism p. 63.
- 10 — John Hospers : Meaning & Truth in The Arts
p. 106.
- 11 — T. Greene : The Arts & The Art of Criticism
p. 434.
- 12 — Ibid. p, 454.
- 13 — Ibid p. 452.
- 14 — W. K. Wimsatt, Jr. Poetry & Morals : A Rela-
tion reargued in Eliseo Vivas & Murray Keiger
p. 543.

- 15 — John Hospers : Meaning & Truth in The Arts
p. 163.
- 16 — Ibid p. 173.
- 17 — Ibid p. 206.
- 18 — Bernard. C. Heyl : Artistic Truth Reconsidered,
Journal of Aesthetics & Art Criticism VIII, 1950
p. 251-258.
- 19 — Ibid. p. 552.
- 20 — Jerome Stolnitz : Aesthetics & The Philosophy
of Art Criticism p. 327.
- 21 — Ibid p. 320.
- 22 — Ibid p. 321
- 23 — Ibid p. 322.

فهرس الكتاب

الصفحة

الموضوع

الفصل الأول :

الانطباعات والعجز عن مواجهة النص . ٥

الفصل الثاني :

الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبي . ٩٣

الفصل الثالث :

التحليل النفسى وأثره فى مفهوم المعنى . ١٢٧

الفصل الرابع :

التحليل اللغوى الاستطيقى . ١٨٣

الفصل الخامس

البحث عن وحدة الشعر . ٢٢٩

الفصل السادس :

هل نبحث عن الصدق ؟ ٣٠٧

الفصل السابع :

جدل فى الاستطيقا حول الصدق . ٣٤٥

الدار القومية للطباعة والنشر

الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة



Bibliotheca Alexandrina



0420836

٧٥

الثنى ٧٥